

Ueber
Mahlerei und Bildhauerarbeit in Rom
für Liebhaber des Schönen in der Kunst

von

Friedrich Wilhelm Basilius von Ramdohr,

Königl. Großbritannischen und Churfürstlich-Braunschweig-Lüneburgischen Beisitzer des Hofgerichts in Hannover, und Ritterschafts-Deputirten der Grafschaft Hoya.

Erster Theil.

Leipzig,
bei Weidmanns Erben und Reich. 1787.

An Seine Majestät

den König von Grosbritannien,

Meinem allergnädigsten Herrn!

Allergnädigster Herr,

Zu den Füßen Ewr. Königlichen Majestät lege ich diesen Versuch zur Beförderung des Geschmacks an edleren Vergnügungen mit einer ehrfurchtsvollen Zuversicht. Dero allerhöchsten Huld und aufgeklärtem Schutze verdanken Ihre Unterthanen jeden Genuß der Ruhe und des Wohlstandes; die Künste ihr schönstes Leben; und ich die allergnädigste Erlaubniß, die mir vor ein Paar Jahren wurde, mitten unter den Schätzen des alten und neuen

Roms, die glücklichsten Erinnerungen für die Zukunft einzusammeln.

Dankbarkeit und tiefe Ehrfurcht scheinen mir ein Opfer zur Pflicht zu machen: Das einzige was ich darbringen kann, wird durch die fromme Absicht des Gebers einigen Werth gewinnen.

So hoffe ich, und bin in tiefster Devotion

Ewr. Königlichen Majestät

allerunterthänigster
von Ramdohr.

Inhalt.

Inhalt.

Inhalt.

Der

Inhalt.

Büste

mehr

mehr angemessenen. Capitolinische Vase, mit der Ara als Fußgestell. Capitolinischer Antinous. Schönes Kind. Jupiter placidus, terminalis, sonst auch Plato genannt. Ueber Hermen und Termen überhaupt. Die Bildhauerkunst folgt in der Wahl der Gewänder andern Grundsätzen als die Mahlerei. Der Ludovisische Fechter. Warum der Autor es nur selten wagt, die Epoche anzugeben, in der ein altes Kunstwerk verfertiget ist. Warnung vor dem Vorurtheil, daß der beigesetzte Nahme des Künstlers ein Beweis der Vortrefflichkeit des Werks sey. Eine gewagte Erklärung der sogenannten Ptolomäer, als Ringerstatuen, und Muthmaaßung über ihr Wiedererkennungszeichen; (in der Note.) Griechische Isis. Charakter der Faunen. Juno aus dem Pallast Cesi. Bedeutung des Harpocrates, frühere und spätere Bildung desselben. Ueber Statuen die man für Ueberbleibsel ehemaliger Gruppen der Familie der Niobe hält. Zeno. Wie Büsten, als Bildnisse bestimmter Personen, interessiren können, wenn wir gleich von den wenigsten den Nahmen mit Gewißheit anzugeben im Stande sind: Gründe dieser Ungewißheit: Selbst von Alters her eingegrabene Nahmen entscheiden nichts für die Treue der Nachbildung. Perseus und Andromeda, ein Gemählde von Mengs; (in der Note.) Capitolinische Flora, Capitolinische Venus. Diana Lucifera. Kopf Alexanders des Großen. Tauben, die aus einem Gefäße trinken; ein berühmtes antikes Mosaik. Hecate. Schönes Gefäß aus Bronze. Kopf der Ariadne.

Pallast

Gemähl-

Apollo und Daphne, von Bernini. Die Bildhauerkunst, deren Werke die vollkommenste Illusion in Rücksicht auf Gestalt geben, scheint eine vorzügliche Verbindlichkeit auf sich zu haben, nichts Widriges darzustellen. Vermeinter Seneca. Figur eines Sclaven. Borghesische Vase. Bezeichnung eines Apollo Sauroctonon. Der Borghesische Faun oder Silen. Charakter eines Silens. Centaur vom Amor gebändigt. Juno mit einem Gewande von Porphyr. Der Borghesische Fechter. Ueber Fechterstatuen überhaupt; (in der Note.) Worauf der Bildhauer bei der Wahl seiner Süjets vorzüglich Rücksicht nimmt; (gleichfalls in der Note.) Der Borghesische Hermaphrodit. Charakter der Hermaphroditen.

Einlei-

Einleitung.

Der Titel des Buchs scheint dessen Zweck anzuzeigen, und es durch diesen von andern Büchern abzusondern, die bisher von Werken der Mahlerei und Bildhauerkunst in Rom gehandelt haben.

Bestimmung der Absicht dieses Werks.

Den Liebhaber über die wahre Absicht der Künste zu verständigen; ihn das Wesentliche zu seinem Vergnügen von dem Zufälligen ausscheiden zu lehren; die Forderungen, welche er an Marmor und Fläche, an Pinsel und Meißel, und zwar an jeden insbesondere zu machen berechtiget ist, gehörig zu beschränken; für die Vorzüge eines großen Künstlers Verehrung, gegen dessen Fehler Billigkeit einzuflößen; Lob und Tadel nach bestimmteren Begriffen über die verschiedenen Erfordernisse zur Vollkommenheit genauer abzuwägen; für Wahrheit und Schönheit Sinn zu erwecken; gegen den Zauber des blendenden Witzes Herz und Auge zu verhärten; kurz! zu zeigen, wie und auf was man bei einem Kunstwerke sehen soll, um wahren dauerhaften Genuß davon erwarten zu können: das ist die Absicht, die der Verfasser bei Verfertigung seines Werkes sich vor Augen gesetzt hat.

Erklärung des Worts: Liebhaber des Schönen in der Kunst.

Der Liebhaber ist der Mann, den Wohlstand, Fähigkeiten und Kenntnisse, wie sie allen wohlerzogenen Menschen gemein sind, zu dem Genuß der Künste berechtigen; der Künste, die dem Herzen und der Einbildungskraft Nahrung, dem Verstande eine geschäfftlose aber nicht entehrende Unterhaltung geben. Dieser steht zwischen dem Gelehrten und dem Künstler in der Mitte. Nicht Critiker genung, seine Gefühle in metaphysische Vernunftschlüsse aufzulösen, nicht Antiquar genung, jede Abweichung von dem Würklichgeschehenen in der Art, wie es als möglich dargestellt ist, auszuspähen, endlich nicht Handwerker genung, jeden Kunstgriff der Behandlung zu enträthseln; vermag er den gegenwärtigen Eindruck dennoch auf frühere Empfindungen zurückzuführen, die oft wiederholte Erfahrungen als wesentliche Begleiter des Schönen bestätiget haben; kennt Geschichte und Fabel hinreichend, um den Grund der bildenden Zusammensetzung zu begreifen; und weiß von der mechanischen Ausführung so viel, als nöthig ist, das Verdienst überwundener Schwierigkeiten zu schätzen.

Der Liebhaber sucht zuerst Vergnügen an dem stummen Anblick schöner Kunstwerke. Aber dies Vergnügen wird oft Gegenstand des Gesprächs. Man sucht sich mitzutheilen, man lobt, man tadelt. Wie selten geschieht dies, ohne sich vor den Augen des Künstlers oder des Gelehrten lächerlich zu machen! Man läßt arbeiten, man sammlet Statüen und Gemählde, und wird, ein anderer Midas, bald Beschützer der Mittelmäßigkeit, bald Verfolger des Talents, bald Spiel der Gewinnsucht eines Brocanteurs.

Der

Der Liebhaber bedarf also einiger Vorbereitung, zum wahren dauerhaften Genuß von den Künsten zu erlangen: Er muß Grundsätze, er muß Kenntnisse haben. Aber kalte Buchgelehrsamkeit, die sich nur mit todten Zeichen ins Gehirn drückt, ist für den Mann, der nur zu seiner Unterhaltung liest, nicht brauchbar. Dieser sucht Beschäfftigung, aber keine qualvolle Anstrengung. Er weiß und lernt nur gerade so viel, als er zum Genuße des Augenblicks, zum Stoff der Unterredung in den gemischten Cirkeln geselliger Müssiggänger nöthig zu haben glaubt. Kein System von historischen Datis, keine Auflösung des Gewebes unserer Empfindungen, keine Enthüllung der Geheimnisse der Behandlung, kein Winkelmann, kein Hemsterhuis, kein Laireße werden die Kenntnisse, ohne welche man sich der Betrachtung eines Kunstwerks nicht nahen sollte, je in wahren Umlauf bringen. Nur eine praktische Anweisung, die in einem allgemein verständlichen Vortrage den Leser, der wenig an anhaltende Aufmerksamkeit gewöhnt ist, bei jeder Lehre auf ein vorliegendes Beispiel, zu wiederholten Mahlen auf das schon Gesagte zurückführt, scheint zur Ausbreitung jeder Wahrheit unter dem größeren Haufen geschickt zu seyn. So erinnert man sich stets: Wie? Wo? Warum? man etwas gelernt habe; und um mit den Worten eines großen Kunstrichters und eines eben so großen Menschenkenners fortzufahren: *)

Ueber die Lehrart, die für den Liebhaber die passendste ist.

So hängt sich Alles besser an:
So lernt mit eins die ganze Seele:

*) Lessing im Nathan.

Diese Lehrart habe ich in diesem Werke gewählt, und Rom als den größten Sammelplatz von Meisterstücken der Mählerei und Bildhauerkunst, als den Ort, in dem ich die bequemste Veranlassung zu meinen Lehren finden würde. Ich schränke mich blos auf Gemählde, Statuen, und Basreliefs ein: überzeugt, daß mit der Einleitung in ihre Kenntniß, die Kenntniß aller übrigen Werke der Bildnerei in Rücksicht auf Schönheit erleichtert werde.

Aber auch von den Werken dieser Gattung habe ich eine vollständige Beschreibung, eine Nomenclatur, keinesweges liefern wollen. Nur dann wird mich der Vorwurf der Unvollständigkeit treffen, wenn ich ein Stück übergangen haben sollte, das den Sinn für das Schöne auf eine beträchtliche Art aufzuschließen im Stande wäre, oder zu beschäfftigen verdiente.

Das Schöne kann ich nicht erklären. Nur um einem Mißverständnisse vorzubeugen, bemerke ich, daß ich unter Schönheit nicht blos das Wohlgefällige der Formen, sondern überhaupt jede sichtbare Vollkommenheit in den bildenden Künsten verstehe.

Man wird Unrichtigkeiten in diesem Werke finden: in den Nachrichten, in den Urtheilen. Beides kann seyn, ich bin nicht anmaaßend genung, es zu leugnen.

Ich habe inzwischen keine Mühe gespart, so viel an mir war, richtige Erkundigungen einzuziehen; und meine Urtheile sind mit Gründen unterstützt. Jeder, der eigene Augen und eigenes Gefühl hat, kann diese prüfen.

Rechtfertigung des

Ich muß hier Einiges von mir anführen, nicht um mir ein Ansehen zu geben, sondern um mich zu recht-

rechtfertigen, daß ich, Liebhaber, andern Liebhabern meine Erfahrungen und meine Urtheile mitzutheilen gewagt habe.

Verfassers, daß er dieses Buch zu schreiben wagte: Seine Erwartungen: Die Art, wie er schreiben zu können wünschet.

Meine Hand hat sich von Jugend auf im Zeichnen und Mahlen geübt, und wenn sie gleich zu ungehorsam geblieben ist, etwas beträchtliches hervorzubringen, so haben doch diese Versuche, unterstützt von dem Unterricht guter Künstler, mein Auge an Richtigkeit der Zeichnung gewöhnt, und mich alle Hindernisse kennen lehren, die Stoff und Mittel der sichtbaren Ausführung eines Gedankens entgegen setzen.

Der Herr Hofrath Heyne ist mein Lehrer in der Archäologie gewesen. Ein Mann, von dem ich es nicht erst sagen will, daß er den feinsten Geschmack mit der aufgeklärtesten Critik, und der ausgebreitesten Gelehrsamkeit verbindet. Was ich von ihm sagen möchte, ist mir hier verwehrt: Wie er mir Freund und Führer war, und ist! wie ich ihm mehr als bloße Bildung des Geschmacks in den Künsten, wie ich ihm die ganze Bildung meines Herzens verdanke!

Ich habe nachher die beträchtlichsten Gallerien in Frankreich, Deutschland und Italien gesehen, und mit Rom habe ich geendiget. Sechs Monathe lang *) habe ich hier täglich bald allein, bald mit Künstlern, bald mit Antiquaren, bald mit Liebhabern die Meisterstücke der Kunst kennen zu lernen gesucht. Endlich hat der Herr Hofrath Reifenstein noch die Gefälligkeit gehabt, mich durch die beträchtlichsten Palläste und Kirchen von Rom zu führen.

Dieser Mann, den Charakter und Kenntnisse gleich schätzbar machen, besitzt das ausgezeichnete Talent,

*) Im Jahre 1784.

lent, seine Anleitung zur Kenntniß der Kunst nach den Fähigkeiten und dem Geschmack eines jeden Betrachters besonders einzurichten. Von ihm habe ich vorzüglich die Art zu lernen gesucht, wie man die Lehren der Kunst dem Liebhaber faßlich und willkommen machen soll. Hätten wir Hoffnung, daß er jemals seinen Unterricht durch den Druck allgemeiner ausbreiten, und auf die Nachwelt bringen würde; so hätte ich das gegenwärtige Werk nicht unternommen.

Aber diese Hoffnung haben wir nicht, und so kann dieser Versuch wenigstens bis dahin, daß wir etwas Besseres erhalten, von Nutzen seyn. Er ist eigentlich für diejenigen bestimmt, die ihn an Ort und Stelle mit Werken, von denen er handelt, vergleichen wollen. Inzwischen hoffe ich zu gleicher Zeit, daß dieses Buch denen, die von Rom zurückgekehret sind, manche angenehme Erinnerung, denen, welche die Reise dahin noch anzutreten denken, keine ganz unnütze Vorbereitung gewähren werde.

Ich will nichts schreiben, was ich nicht gesehen und gefühlt habe. Daß ich so darüber schreiben könnte, wie ich es gesehen, wie ich es gefühlet habe! Daß jenes sanfte Feuer, das bei dem Anblick der Schönheit in meinen Adern wallte, jetzt in meine Feder fließe! Daß aber auch jene heitere Ruhe, die ihrem Gefühle so zuträglich ist, meine Seele fülle! Daß ich über die Werke, welche die Grazien und die Musen erzeugten, rede, wie ihre Lieblinge, die Künstler, sie dachten: mit Adel, mit Anmuth, ohne Kälte und ohne Schwärmerei!

Allgemeine



Allgemeine Anmerkung
Ueber die Sammlungen von schönen Kunstwerken der Mahlerei, und Bildhauerarbeit in den Pallästen und Kirchen von Rom.

Man sieht die Gemählde und Statuen, die in den Pallästen von Rom aufbewahrt werden, mit mehrerer Bequemlichkeit, als diejenigen, die in den Kirchen befindlich sind. Denn hier werden sie nicht allein oft in düstern Capellen des Tageslichts beraubt, sondern leiden noch überher von dem Dampfe der Wachskerzen. Auch trifft man in diesen Kirchen nur wenige Antiken an, und diese wenigen sind noch dazu unbeträchtlich. Inzwischen muß der Liebhaber vorzüglich durch den Anblick der Kunstwerke der Alten das richtige Maaß der Schönheit zu erhalten hoffen. Ich führe den Liebhaber des Schönen zuerst in die Palläste.

Man muß die Sammlungen in Pallästen zuerst sehen.



Pallast Farnese.

Unter den Pallästen muß man den größeren Farnesischen zuerst sehen.

Die Werke der Caracci, die man nirgends häufiger als in dem Pallaste Farnese antrifft, gewöhnen das Auge an Richtigkeit, und an den großen Stil der Zeichnung, die man als Grundlagen der Schönheit ansehen muß. Sie dienen zur Vorbereitung, um diejenigen Werke, wo das Wahre und Nothwendige unter dem Reitzenden versteckt ist, besser zu fühlen. [1])



Im Hofe.

† [2]) Der Farnesische Hercules.

Der Farnesische Hercules.

Eine colossalische Statue, die aus dem letzten Bogen des Porticus, vom Eingange ab, betrachtet werden muß. Die erste Sorge des Beobachters geht

1) Bei dem Verzeichnisse der Kunstwerke, die dieser Pallast enthält, sind beinahe alle Reisebeschreibungen unrichtig. Verschiedene Stücke, die in dem kleineren Farnesischen Pallaste, der sogenannten Farnesina, stehen, geben sie, als in diesem größeren befindlich, an. Es sey daß die Nahmen verwechselt worden, oder daß die Stücke erst in der Folge der Zeit versetzet sind.

2) Diejenigen Kunstwerke, die mir einer fleißigern Betrachtung und häufigern Rückerinnerung besonders würdig geschienen haben, habe ich mit einem † bezeichnet.

geht auf die Wahl des Standortes, aus dem er über Schönheit und Wahrheit der Formen urtheilen kann. Dann sucht er die Idee des Künstlers, das was sein Kunstwerk ausdrücken soll, zu erforschen.

Die Helden und Götter, die bei den Alten einen Vorwurf bildlicher Darstellung ausmachten, scheinen einen gewissen allgemein anerkannten Charakter gehabt zu haben, dessen Hauptzüge sich gemeiniglich in jeder Vorstellung wieder finden. Aber dieser Charakter ward nach Verschiedenheit des Alters und der Handlung, in der ihn das Auge erblickt, mannigfaltig modificirt.

Charakter des Hercules überhaupt.

Hercules zeigt überall einen Körper, dessen ursprünglich fester Bau durch viele Thaten ausgebildet worden, der aber nicht abgehärtet zu werden brauchte. Hercules ist geschmeidig aber nicht behende; er schlägt nieder, und überschnellet nicht.

Der Künstler scheint auf dessen Bildung durch die Betrachtung des Stiers geleitet zu seyn. Wie an diesem ist der Kopf klein, der Nacken stark, die Brust erhoben und vordringend. Kraus sind seine Haare, breit seine Schultern, die Stirne hebt sich mit mächtiger Wölbung. [3])

Diesen allgemeinen Charakter hat nun auch unser Farnesische Hercules; aber er hat auch noch den besondern: er ruht nach eben vollbrachter Heldenthat. Daher die Bewegung des Bluts, von der

3) Vielen hat diese Vergleichung eines Stiers mit dem Gott Hercules zu niedrig geschienen. Allein sie wird es demjenigen nicht bleiben, der die edle Gestalt dieses Thiers in den südlichen Theilen von Europa gesehen hat.

wir noch seine Adern angeschwellt sehen; daher die angestrengten Muskeln, die noch nicht wieder abgespannt sind. Die goldenen Aepfel die er in der Hand trägt, die auf den Rücken gelegt ist, dürfte vielleicht nur ein allgemeines Attribut des Siegers seyn.

Die Muskeln sind äußerst bestimmt in ihrer Form, in ihrer Lage, dabei sehr deutlich angegeben, und ohne Härte, wenn man sie in der gehörigen Entfernung betrachtet.

Der Marmor ist weiß, von der kleinkörnigten Art, den man durch den Nahmen: der Parische, von dem groskörnigten unterscheidet, der Salino genannt wird, weil er aus Lagen von Salzkörnern zu bestehen scheinet.

Die Beine sind neu, und von Guglielmo della Porta gut [4a]) ergänzt. Der alte Meister hieß Glycon. Er war aus Athen, sein Nahme und sein Vaterland stehen am Tronk [4b]).

† Die

4[a]) Mengs ist anderer Meinung: Der Bildhauer, sagt er, hat an diesen angesetzten Beinen die Muskeln so hart, und so gespannt gebildet, daß sie Stricken ähnlich sehen. Opere di A. R. Mengs ed. di Parma 1780. T. I. p. 204. Ich gestehe daß mir dieses nicht aufgefallen ist.

4[b]) Der Hof von Neapel hat schon lange gewünscht, diese Statue nach Caserta abführen zu können. Aber man behauptet in Rom, sie sey ein Eigenthum des römischen Senats, welcher sie dem Pabst Paul dem Dritten nur zur Verzierung seines Familien-Pallasts in Rom geliehen habe.

† Die Farnesische Flora.

Aus der Arcade nach dem Hofe zu gesehen, scheint diese colossalische Figur mit äußerster Leichtigkeit fort zu schweben. Es ist eine weibliche Figur, bekleidet, und in jugendlichem Alter. Mehr kann man von ihrer Bedeutung mit Zuverlässigkeit nicht sagen. Nur der Sturz ist alt. Kopf, Hände und Füße sind von Guglielmo della Porta ergänzt. Die willkührliche Benennung nach dem neuen Kranze dient nur zur Wiedererkennung.

Die Farnesische Flora.

Der größte Theil weiblicher Figuren, die bekleidet sind, haben sich ohne ihre Attribute erhalten. Selten zeigt der Ausdruck des Gesichts, oder das Gewand die symbolische Vorstellung an. Der Ergänzer nimmt seine Zuflucht zu dem Antiquar, der selten aufrichtig genung ist, seine Unwissenheit zu bekennen; gemeiniglich heftet er dem Künstler eine willkührliche oder gar ungereimte Behauptung auf. Man fängt jetzt in Rom an den Irrthum einzusehen, und belegt im Allgemeinen jede bekleidete weibliche Figur, für die man keinen Nahmen mit Gewißheit anzugeben weiß, mit dem Nahmen: Muse. Die unsrige wird eine tanzende Muse genannt. 5) Allein ehe man die gewöhnliche Benennung nicht mit einer sicherern austauscht, so lange, glaube ich, darf man sich an diejenige halten, bei der sich alle verstehen.

Willkührliche Bestimmung der Nahmen weiblicher bekleideter Figuren überhaupt.

Das Swelte der Umrisse, die Leichtigkeit der Stellung und des vortrefflich geworfenen Gewandes, Vorzüge,

5) Dieser Meinung ist auch Winkelmann Geschichte der Kunst. Wiener Edition. S. 309.

Vorzüge, welche die Größe der Statue noch erhebt, geben ihr einen vorzüglichen Rang unter den schönen Ueberresten des Alterthums.

Dem Farnesischen Hercules gegenüber ein anderer Hercules. Die Idee ist dieselbe wie bei dem vorigen: die Ausführung scheint keine Copie zu seyn. Sie ist aber von geringem Werthe.

Eine wohlbekleidete Nymphe.

Ein junger Held: nur aus dem Groben gehauen, aber von gutem Stile.

Eine Figur im männlichen Alter, die einen todten Jüngling auf der Schulter trägt; mittelmäßig.



Auf der Treppe.

Zwei colossalische Statuen von Flußgöttern. Zwischen beiden ein kleiner Meergott, der vom Schwanze eines Delphins umschlungen wird.

Jupiter, Castor, Pollux, Büsten.

Der Kopf eines Mannes mit Blumen bekränzt, von großem Charakter.

Zwei gefangene Könige, von vortrefflichem Stile, deren Gewänder dem Polydoro da Carravaggio oft zum Studio gedienet haben.



Gallerie der Carracci.

Gallerie der Carracci.

Beide Brüder Annibale und Agostino nebst ihrem Oncle Ludovico haben an dieser Gallerie gearbeitet. Allein Annibale mehr als die beiden andern.

Alle

Alle drei Carracci waren Stifter einer Schule zu Bologna, in der sie den guten Geschmack, der zu ihrer Zeit schon verlohren gegangen war, wieder herstellten: in der sie den Grundsatz lehrten, durch den sie, und viele ihrer Schüler nach ihnen groß geworden sind: ahmet die Natur nach, verbessert sie durch das Studium der Antike, und der besten unter den neuern Meistern. Von diesen waren Pellegrini il Tibaldo, Paolo Veronese, und vorzüglich Correggio ihre Lieblingsmuster.

Stil der Carracci vorzüglich des Annibale.

Die Carracci waren unter den Mahlern, was die Eclectiker unter den Philosophen. Sie suchten die Vorzüge der verschiedenen Schulen, alle diejenigen Vollkommenheiten in sich zu vereinigen, die man vielleicht nur in dem Ideale des Mahlers vereinigt denken kann.

Ich kenne dies und jenes Bild des Annibale, das in keinem Theile der Kunst etwas zu wünschen übrig läßt. Allein in demjenigen, den man in der Kunstsprache unter dem Nahmen, dichterische Erfindung kennt, ist er sich selbst zu ungleich, als daß man ihm einen gegründeten Anspruch darauf einräumen könnte.

Nöthige Erklärung des Worts: Erfindung, in der Mahlerei, um darnach das Verdienst des Annibale in Ansehung dieses Theils

Die Erfindsamkeit des Mahlers geht nicht auf Neuheit des Vorwurfs; er bleibt gern in dem Bezirke weniger ihm und dem Publico geläufig gewordener Ideen. Wenn man von Erfindung in der Mahlerei spricht, so denket man nie an Hervorbringung eines neuen dem Zuschauer unbekannten Vorwurfs, sondern an Erfindung einzelner Theile, wodurch ein bekannter Gegenstand auf eine neue Art zusammen gesetzt wird. Inzwischen braucht der Gegenstand nicht schon die bildenden Künste beschäfftiget zu haben um bekannt

der Kunst zu beurtheilen. bekannt zu seyn. Genung wenn das Publicum, für welches das Kunstwerk bestimmt ist, den dargestellten Gegenstand nicht erst aus der Darstellung kennen lernt.

Was mahlerische, was dichterische Erfindung in der Kunstsprache sey? Die Figuren eines Gemähldes so stellen, daß sie durch Manhigfaltigkeit und Einheit dem Auge angenehme Formen, von Stellungen und Gruppen, und zugleich eine leichte Uebersicht des Ganzen darbieten; solche Körper auswählen, die zur Färbung und Beleuchtung besonders geschickt sind; heißt in der Kunstsprache: mahlerisch erfinden, oder auch: anordnen. Hingegen zeigt der Künstler nach eben dieser Sprache eine dichterische Erfindung, wenn er bei genauer Kenntniß der Gränzen seiner Kunst solche Gegenstände zur Darstellung wählt, die Kopf und Herzen Nahrung geben, und diese durch Mittel, die in dem Gebiete eben dieser Kunst liegen, dem Verständnisse des Zuschauers möglichst nahe zu bringen sucht. Hieher gehören Ausdruck, Allegorie, Hinstellung der Figuren an dem Orte, welchen ihnen der Grad von Aufmerksamkeit anweiset, den ihr Antheil an der Haupthandlung verdient. Ja, es gehören hieher alle Mittel deren sich die mahlerische Erfindung bedient, nur daß bei ihrer Anwendung das Interesse der Bedeutung die erste Rücksicht ist.

Beide müssen mit einander gehen, aber die mahlerische Erfindung muß der dichterischen untergeordnet seyn. Ist sie das nicht, so wird zur natürlichen Folge, daß man nicht die Figuren so stellt, wie sie die Handlung am deutlichsten machen, sondern, wie sie am besten ins Auge fallen, die mehreste Abwechselung in die Stellungen bringen, und die Gruppen am schick-

schicklichsten mit einander verbinden; daß man dem wahren Ausdruck, welchen die Handlung erfordert, einen andern unterschiebt, den der Contrast verlangt; daß man bei der Wahl der handelnden Personen, nicht auf dasjenige sieht, was zur Handlung nothwendig ist, sondern auf dasjenige, was die Fläche ausfüllt.

Von diesen Fehlern ist Annibale selten frei. Sein Ausdruck ist nicht immer wahr, selten edel, und beinahe nimmer lieblich. Er hatte wenig Gefühl für Schönheit, mehr für Stärke: Seine Weiber sind zu männlich, seine jugendlichen Figuren zu schwerfällig, seine Alten ohne Majestät.

Sein Colorit ist ohne Lieblichkeit und ohne Harmonie. In Oelgemählden grau, im al Fresco ziegelroth. Das Helldunkle ist in den mehresten seiner Gemählde mit Einsicht angedeutet, aber selten thut es die Würkung, die sich der Meister davon versprochen zu haben scheint.

Das Hauptverdienst dieses Künstlers ist die mahlerische Anordnung, die Richtigkeit, und der große Stil seiner Zeichnung. Wenn das Ueberflüßige zur Verstärkung des Nothwendigen weggelassen ist, wenn kleinere Partien dem Ganzen so untergeordnet sind, daß die Aufmerksamkeit dadurch nicht zerstreuet wird, so nennt man dies: Größe in den Formen; und die Fertigkeit in der Beobachtung dieser Regel: den großen Stil.

Dieser zeigt sich auch in den Gewändern des Annibale, die in große Falten geworfen das Nackende sehr gut andeuten, aber jenes Reitzes entbehren, dessen Verständniß kein Studium nach dem Gliedermann aufschließt. So blickt allerwärts der Mann hervor, der

der durch Nachdenken und lange Uebung groß geworden ist. Der Professor, und zwar der Professor in den Theilen der Kunst, die mehr zur mahlerischen Erfindung und zur Ausführung, als zur dichterischen Erfindung gehören. Die Natur hatte ihm viel mechanisches Talent bei vielem Scharfsinn gegeben. Hätte er Gefühl des Schönen und diejenige Einbildungskraft besessen, die mit dem Herzen in genauerem Verbande steht, er wäre der Größte der Künstler geworden.

So leicht es ist, die drei Carracci von andern Meistern zu unterscheiden, so schwer wird die Unterscheidung des Stils dieser drei Künstler unter einander für ein ungeübtes Auge.

Stil des Ludovico Carraccio,

Ludovico wird inzwischen an seiner dunkeln hefenartigen Farbe, an dem Mangel an Ausdruck und an der schwerfälligen oft unrichtigen Zeichnung wieder erkannt. Er drappierte seine Figuren besser als sein Vetter, und stellte sie wenigstens eben so gut, in Rücksicht auf die mahlerische Würkung. Er mahlte gern kleine Figuren auf Schiefer.

und des Agostino Carraccio.

Agostino war mehr Poet, und Kupferstecher, als Mahler. Aber er hatte erhabenere Ideen als sein Bruder und Oncle, und brachte mehr Ausdruck in seine Gesichtsbildungen. In der Ausführung ist er unter beiden.

Grund warum der Autor auch in der Folge den Stil der vorzüglich-

Ich hoffe leicht Entschuldigung dafür zu erhalten, daß ich den Stil der vorzüglichsten Künstler bei Gelegenheit ihrer hauptsächlichsten Werke kurz auseinander setze. Mit dem Nahmen des Meisters weiß man alsdann, auf welche Vorzüge man in seinen Werken zu achten, welche Fehler man zu übersehen hat.

Doch bitte ich bei der Prüfung meiner Urtheile sich stets zu erinnern, daß ich bei Bestimmung wesentlicher, charakteristischer Züge nur auf dasjenige Rücksicht nehmen konnte, was sich gemeiniglich wieder finden läßt, nicht aber auf Ausnahmen.

sten Künstler bei schicklicher Gelegenheit auseinander setzen wird.

Ich gehe nun zu der Beschreibung der Gallerie selbst über.

Der Triumph des Bacchus und der Ariadne.

Beurtheilung der Gemählde in dieser Gallerie.

Keine einzige Figur hat den Ausdruck, den der Charakter und die Handlung erfordern. Bacchus hat den Anstand eines schlechten Schauspielers, der repräsentiret, und Ariadne, seine neuvermählte Gattin, kehrt ihm den Rücken zu, um den Mahler eine schöne academische Figur im Contrapost darzubieten. Die Nymphen haben den gemeinen Fehler aller weiblichen Figuren dieses Meisters, sie sind zu männlich. Silen ist ein ekelhaft berauschter Alter. Hingegen ist die mahlerische Erfindung vortrefflich, die Gruppen greifen wohl in einander, und die einzelnen Figuren haben sehr abwechselnde Stellungen. Schönheit und Reitz darf man beim Annibale nicht suchen. Das Colorit fällt ins Ziegelrothe, und ist ohne Harmonie.

Mercur bringt dem Paris den Apfel.

Die Verkürzung des Mercurs ist unvergleichlich, nur ist der Körper nicht schlank genung. Der Kopf des Paris ist schön, aber der Körper stimmt damit nicht ganz überein. Die Schienbeinröhren sind zu ausgebogen; ein Fehler, der mehreren Figuren dieses Meisters eigen ist, und von der zu getreuen Nachahmung einer gemeinen Natur herrühret.

Apollo entführt den Hyacinth.

Die Stellung des letztern ist sehr gefällig.

Polyphem spielt vor der Galathea, umgeben von ihren Nymphen.

Der Körper des Polyphems ist eine vortreffliche academische Figur. Künstler können die Verkürzung des einen Knies nicht genung bewundern. Annibale hat sich alle Mühe gegeben, das Widrige des einen Auges in der Mitte der Stirn zu verbergen; inzwischen wird doch ein Polyphem, wie ihn der Dichter mahlt, nie ein schicklicher Gegenstand für den Mahler werden. Wenigstens hat der Künstler dafür gesorgt, daß die Schönheit der Nymphen den Contrast nicht zu auffallend machte; diese sind nichts weniger als schön.

Andromeda und Perseus.

Die Zusammensetzung dieses Bildes ist selbst in Rücksicht auf mahlerische Anordnung fehlerhaft. Der Körper der Andromeda, der an sich schon zu männlich ist, wird riesenmäßig, wenn man ihn mit den Figuren der Aeltern auf dem zweyten Plane vergleicht. Das fliegende Gewand der Mutter ist zu steif. Gewänder dieser Art scheinen überhaupt dem Annibale nicht geglückt zu seyn.

Pan opfert Dianen Wolle.

Pan ist unedel, und die Stellung der Diane zu affectirt.

Entführung des Ganymedes.

Ein reitzendes Bild. Der Kopf des Ganymedes hat etwas Correggianisches. Die Stellung ist angenehm, und der Halbschatten, in dem der Mahler den Körper gehalten hat, thut eine vortreffliche Würkung.

Man

Man verkennt nicht in dem Adler den Ausdruck der Zärtlichkeit.

Polyphem schleudert Felsen auf Acis und Galathea.

Polyphem ist eine vortreffliche Academie; das Bein in der Verkürzung kann zum Muster einer so schweren Stellung dienen.

Perseus verwandelt den Phineus und seine Gefährten in Felsen.

Die Zusammensetzung ist gut gedacht und gut geordnet. Bei der Ausführung scheint der Künstler wider seine Gewohnheit die Natur nicht genung zu Rathe gezogen zu haben. Die Figur des Perseus ist zu kurz und unedel.

Juno kömmt mit dem Gürtel der Venus zum Jupiter.

Gedanke und Ausdruck sind gleich vortrefflich. Schamhaftigkeit die der Begierde weicht, ist der Charakter der Juno. Inzwischen hat der Mahler mit dem entlehnten Gürtel ihr nicht zugleich die Reitze der Venus zu geben gewußt. Die Gewänder sind gut geworfen, aber zu trocken ausgeführt.

Galathea von Nymphen, Tritonen und Amorinen umgeben, von Agostino Carraccio. Man erkennt die Verschiedenheit des Stils in den Weibern und Kindern, die ohnstreitig die schönsten jugendlichen Figuren in dieser Gallerie sind. Daß der Künstler die schöne Nereide aus der Galathea des Raphaels in der Farnesina zum Vorbilde gehabt habe, sieht man, wie mich dünkt, ziemlich deutlich. Der Triton der die Nereide umfaßt, ist zwar von gemeinem aber äußerst wahrem Charakter.

Diane und Endymion, von Annibale Carraccio. Der Gedanke übertrifft bei weitem die Ausführung.

Hercules und Jole. Eins der schönsten Gemählde dieser Gallerie. Der Mahler hat hier sogar seine gewöhnlichen Fehler vermieden. Der Körper der Jole ist reitzend, und die Färbung ist gut. Die Zufälle des Lichts und Schattens hat der Künstler sehr gut zu benutzen gewußt. Hercules hat den Charakter der Antike.

Aurora entführt den Cephalus. Argensville legt dieses Stück dem Agostino bei. Aurora ist wieder zu männlich; Gesicht und Stellung haben einen unedlen Ausdruck. Ihr Gewand aber ist vortrefflich. Cephalus und Tithon, der auf dem Vorgrunde schläft, sind vortrefflich gezeichnet.

Venus und Anchises. Anchises zieht der Venus den Schuh aus, und darunter stehen die Worte: Genus unde latinum. Sulzer [6a]) rechnet die Anbringung dieser Schrift unter die schicklichen Mittel den Mangel guter symbolischer Zeichen zu ersetzen. Ich will es dem Gefühl eines jeden überlassen, ob man mehr dabei gewinnt, den bestimmten Liebhaber der Venus durch diese Worte zu erfahren, als man dabei verliert, durch eine Verdollmetschung die der Kunst fremd ist, an die Armuth ihrer Sprache für gewisse Dinge erinnert zu werden. Der Anchises ist sehr schön, der Venus fehlt es aber wieder an weiblichem Reitze.

Verschie-

6a) Allgemeine Theorie der schönen Künste, Artikel: Allegorie.

Verschiedene Medaillons aus einer Farbe, die Domenichino und Lanfranco nach den Zeichnungen ihres Meisters ausgeführet haben. Sie stellen die Entführung der Europa, Eurydice die zur Hölle zurückkehrt, die Entführung der Orithyia, die Marter des Marsyas, Amor der einen Faun bindet, Salmacis und Hermaphrodit, die Verwandlung der Syrinx, und die Fabel des Leanders und der Hero vor. Diese Medaillons sind ohnstreitig verschwendet; sie werden zum Theil halb von den größern Gemählden bedeckt.

In den vier Ecken des Saals zusammen gruppirte Genii. Stellung und Gruppirung sind schön, sie haben nur nicht ganz den gehörigen Charakter der Kindheit.

Ueber den Nischen, in denen die antiken Statuen stehen, sind folgende mythologische Sujets im Kleinen ausgeführt:

Arion vom Delphin getragen, Apollo empfängt die Leier vom Mercur, Prometheus gibt dem geformten Thone das Leben, Hercules befreiet den Prometheus, der Fall des Icarus (nicht des Phaetons, wie Volkmann schreibt) Hercules der den Drachen der Hesperiden tödtet, Callisto im Bade, die Verwandlung der Callisto.

Die Charitas, oder die christliche Liebe, die Mäßigkeit, die Standhaftigkeit, die Gerechtigkeit, scheinen von den Schülern des Annibale nach dessen Zeichnungen verfertigt zu seyn.

Ein junges Mädgen, das ein Einhorn liebkoset, in einer Landschaft. Eins der frühesten Gemählde des Domenichino. Es zeigt schon den Ausdruck naiver Grazie und Sittsamkeit, der diesem Künstler so sehr eigen ist.

Mehrere academische Figuren mehrentheils als Caryatiden rund umher vertheilt, sind vielleicht die nackten männlichen Körper, die seit Wiederherstellung der Künste am richtigsten gezeichnet sind. Einige derselben sind von blässerem Colorit. Man hält sie für Arbeiten des Agostino Carraccio. Die Figur, die das Medaillon des Pans und der Syrinx hält, ist von Ludovico Carraccio.

Hin und wieder sind auch einige Masken von vortrefflichem Ausdruck angebracht.

Sollte ich im Allgemeinen ein Urtheil über diese Gallerie fällen; so würde ich sagen: es ist eine Sammlung richtig, und im großen Stile gezeichneter academischer Figuren, die nach ungefähren Verhältnissen der Fabel vereinigt, in schöne Gruppen vertheilt, die Fläche vortrefflich ausfüllen.



Statuen in dieser Gallerie.

Statuen. Ganymed. Kopf und Arme modern, so wie der Kopf des Adlers.

Eine weibliche bekleidete Figur. Der Kopf scheint ein Portrait.

Eine andere weibliche bekleidete Figur restaurirt als Ceres.

† Ein

† Ein geflügelter Genius restaurirt als Apollo. Die Haare auf der Stirn zusammen gebunden, und der Köcher am Stamm haben zu diesem Irrthume Gelegenheit gegeben. Beide Arme sind modern. Der Charakter ist vortrefflich. Man sieht deutlich, daß diese Figur ehemals einen Theil einer Gruppe ausgemacht hat.

Ein junger Faun, der ein Kind auf seinen Armen hält. Die Statue hat durch die Ergänzung viel gelitten.

Ein Torso eines jungen Mannes, der durch einen modernen Kopf, moderne Arme und Beine als Antinous restauriret ist. Das was alt an der Statue ist, ist schön.

Apollo aus schwarzem Marmor den einen Arm auf dem Kopfe, den andern auf der Leier; über Lebensgröße.[6b])

† Mercur. Die Hälfte des Caducäus ist antik, daher über die Idee des Künstlers kein Zweifel seyn kann. Allein, ob die Idee des Künstlers durch den Charakter erreicht sey, den er seinem Werke gegeben hat? dies ist eine andere Frage. Mercur, Bote der Götter, Vorsteher der Palästra, Sinnbild der Kriegslist, muß einen geschmeidigen, behenden und gewandten Körper haben, und von allen diesen zeigt unsere Figur gerade das Gegentheil. Die große Aehnlichkeit derselben mit dem sogenannten Antinous im Belvedere hat viele bewogen, diese letzte nach der Farnesischen zu erklären. Allein, kann es nicht möglich seyn, daß der Künstler, der einen Mercur zu bilden

Charakter des Mercurs.

6b) Winkelmann G. d. K. Wiener Edit. S. 517.

den hatte, hingerissen von der Schönheit jener Statue im Belvedere, sie zum Vorbilde seiner Vorstellung genommen habe? Dieses scheint mir mit vielen andern sicherer als bei der auffallenden Schwerfälligkeit der Statue im Belvedere, ihr einen Nahmen beizulegen, der dem allgemein beobachteten Charakter des Mercurs so schnurstracks widerspricht. Es ist zu bemerken, daß unsere Figur, wider die gewöhnliche Vorstellungsart bei Göttern, Haare über der Schaam trägt.

Bacchus. Kopf und Körper scheinen allein alt.

† Ein Faun, der einen jungen Bacchus trägt; eine sehr swelte Figur.

Drei Köpfe des Domitians. So wenig Zuverläßigkeit die Benennungen der Büsten überhaupt haben, so wenig haben es besonders diejenigen, die mit dem Nahmen dieses Kaisers belegt sind. Man weiß, daß beinahe alle Bildnisse desselben nach seinem Tode zerschlagen wurden.

Zwei Cäsars, Büsten.

Marc Aurel, Büste.

Hadrian, Büste.

Caracalla. † Caracalla aus Marmor. Einer der schönsten Köpfe des Alterthums. Der Ausdruck trotziger Grausamkeit ist vortrefflich.

Farnesische Vase. † Eine Vase mit Figuren von der Art derjenigen, die man Etruscisch nennt. [6c]) Sie scheinen ein Opfer des Bacchus vorzustellen. Form und Ausarbeitung sind gleich vortrefflich.



Zwei-

6c). Ueber den sogenannten Etruscischen Stil sehe man die Beschreibung des Vaticanischen Pallasts nach.

Zweites Zimmer.
Statuen.

Zwei Hunde.

Ein schlafender Amor.

Ein sehr freies Bacchanal an einem Sarcophag. Die Ausführung ziemlich mittelmäßig. Marc Antonio hat es nach einer Zeichnung Raphaels gestochen, und in dieser sind viele Fehler verbessert.

† Ein schöner Kopf eines Alten mit Weinreben bekränzt. Man nennt ihn gewöhnlich: Mithridates.

Ein Mercur aus Bronze über den Mercur in der Großherzoglichen Gallerie zu Florenz abgegossen. [7a])

† Figur eines bekleideten Jünglings aus Bronze von großer Schönheit.

Zwei Köpfe des Pabstes Paul III. aus Marmor. Der eine ist von Michael Angelo, der andere, dessen Gewand mit Stickerei gezieret ist, von della Porta.

Ein anderes Basrelief mit einem Bacchanale.

Eine verwundete Amazone, die vom Pferde fällt, des Costums wegen merkwürdig. Sie trägt einen breiten Gürtel unter der Brust.

Ein kleiner Meleager von rothem Marmor.



7a) Winkelmann G. d. K. S. 323.

Ein Saal mit Gemählden von Vasari, Salviati und Zuccari.

Stil der Nachahmer Raphaels, des Michael Angelo, und Tizians.

Dieser Saal kann auf eine bequeme Art dazu dienen, den Liebhaber auf die Verdienste aufmerksam zu machen, welche die Carracci um die Wiederherstellung des guten Geschmacks gehabt haben. Die späteren Schüler der großen Meister, Raphael, Michael Angelo, Tizian, begnügten sich ihre Werke zu bestehlen, ohne die Natur zu Rathe zu ziehen, ohne über ihre Kunst zu denken. Sie bedeckten handwerksmäßig die Wände mit einer Menge entlehnter Figuren, und um neu zu scheinen, gaben sie ihnen gezwungene Stellungen, verzerrte Gebährden, und Gesichter ohne Ausdruck. Wollten sie Reitz anbringen, so ward er zur Affektation. Die wesentlichen Züge der Wahrheit wurden der Genauigkeit in Nebendingen aufgeopfert. Kurz! Alles in diesen Meistern zeigt die Nachahmer an, die durch Uebertreibung Originale zu werden hoffen.



Großer Saal mit Statuen.

Gruppe des Alexander Farnese gekrönt von den Händen des Sieges, zu seinen Füßen die gefesselte Schelde und das kniende Flandern. Guasparo Celio hat sie gezeichnet; die Ausführung ist von Simone Massino. Das ganze Werk ist mittelmäßig, aber merkwürdig, weil diese ungeheure Masse aus einem einzigen Marmorblocke gehauen ist, der von dem Sturze einer Säule aus dem Friedenstempel genommen seyn soll.

Hier

Hier stehen auch die beiden Figuren der Charitas und des Ueberflusses von della Porta, welche für das Grabmal Pauls III. in der Peterskirche bestimmt waren, von Michael Angelo aber verworfen wurden. Ich glaube mit Recht.

Unter den übrigen Statuen bemerkt man einen sitzenden Apollo und vier Figuren, welche für Ringer [7b]) gehalten werden. Zwei derselben haben die Haare reihenweise in länglichte und geringelte Locken gelegt. Winkelmann [8]) rechnet sie unter die schönsten Statuen von Rom; daran aber, dünkt mich, thut er der Sache zu viel.

Unter den Büsten in diesem Saale ist wenig Merkwürdiges.



In einem Cabinette.

† Mahlereien von Agostino und Annibale Carraccio. Sie dienten dem Cardinal Farnese, der seinen Pallast mit Mahlereien zieren lassen wollte, zur Probe der Geschicklichkeit dieser Künstler.

Am Plafond Hercules zwischen Tugend und Laster in Oel, eine Copie des Originalgemähldes, das nach Neapel gegangen ist.

Die übrigen Gemählde sind al Fresco.

Hercules hält die Himmelskugel, während, daß die Astronomie und die Mathematik, unter

7b) Ueber den Charakter der Ringer sehe man die Beschreibung des Capitols nach, imgleichen Villa Borghese.

8) Geschichte der Kunst. Wiener Edit. S. 659.

ter der Gestalt zweier alten Philosophen, beschäfftiget sind sie auszumessen.

Perseus haut der Medusa den Kopf ab, unter dem Beistande der Minerva und des Mercurs.

Anapias und Amphinomus retten ihre Aeltern aus den Flammen.

Ulysses entgeht den Nachstellungen der Sirenen. Eine Composition, die von einem geschnittenen Steine genommen ist.

Ulysses, dem Circe den Zauberbecher darreichet.

Hercules, den ein edler Muth ergreift, da er Waffen und Ungeheuer um sich sieht.

Alle diese Gemählde haben die Vorzüge, die diesen Meistern eigen sind. Schöne mahlerische Anordnung, Wahrheit und Bestimmtheit der Zeichnung, Größe in den Formen.

Rund umher sind † grau in grau gemahlte Verzierungen nach Art der Stuccaturarbeit. Man kann den Betrug nicht höher treiben.



In dem Porticus des Hofes nach dem Garten zu.

† Eine bekleidete weibliche Figur colossalisch. Sie ist derjenigen ähnlich, die im Museo Clementino stehet, und von großem und vortrefflichem Charakter. Sie trägt einen breiten Gürtel. Die hohen Sohlen scheinen eine tragische Muse anzudeuten. [9a])

In

9a) Es soll eine Urania seyn. Siehe Fea's Italienische

In einem Verschlage von Brettern auf dem Hofe.

† Der sogenannte Farnesische Stier.

Der Farnesische Stier.

Unter diesem Nahmen ist eine Gruppe aus Marmor, von ungeheurem Umfange bekannt. Sie stellt folgende Fabel vor: Zethus und Amphion, Söhne der Antiope und des Jupiter, der sie unter der Gestalt eines Satyrs hintergangen hatte, waren am Fuße des Cithäron in Böotien ausgesetzt, und unter den Hirten erzogen worden. Lycus König von Theben hatte die Antiope, auf Anreitzen seiner Gemahlin der Dirce, sehr übel behandelt; sie entfloh; der Zufall führte sie zu ihren Söhnen auf dem Cithäron, die sie für ihre Mutter erkannten, und ihre erlittenen Kränkungen an der Dirce auf eine grausame Weise rächten; Sie banden sie an einen wilden Ochsen, und ließen sie schleifen.

Das Werk, das wir hier vor uns haben, stellt beide Brüder vor, im Begriff die grausame Strafe an der Dirce zu vollziehen. Außer diesen Personen finden sich noch dabei eine weibliche Figur, ein Jüngling, und eine Menge Nebenfiguren auf einem Felsenberge.

Dieses Ganze macht weder eine schöne Gruppe, noch eine verständliche Zusammensetzung aus. Es finden sich einzelne Theile daran, die schön sind, aber als Werk betrachtet, das heißt, als ein vernünftig gedachtes Ganze, kann es für den Liebhaber keinen Werth haben. Es fehlt durchaus an Ausdruck und Zusam-

sche Uebersetzung der Winkelmannischen Gesch. d. Kunst, T. I. p. 322. n. A.

Zusammenhang. Man kann es als eine Sammlung von schönen Bruchstücken ansehen.

Winkelmann [9b]) giebt die Stücke an, die an dieser Gruppe der gemeinen Meinung zuwider neu seyn sollen, und nennt den Battista Bianchi einen Mailänder als den Ergänzer. Es scheint, daß Winkelmann bei dieser Angabe zu keck verfahren sey, und der Herr Hofrath Heyne [10]) hat bereits den Irrthum in Ansehung des Nahmens des Ergänzers gerügt.

Da die Gruppe als Kunstwerk ganz außer meinem Plane liegt, so habe ich mich nicht dabei aufhalten wollen, die Wahrheit der Winkelmannischen Nachricht im Detail zu prüfen. [11])

Wichti-

9 b) Gesch. d. K. W. Edit. S. 717.

10) Sammlung antiquarischer Aufsätze 2r Theil S. 182 und folgende.

11) Wer mehr von dieser Gruppe wissen, und zu gleicher Zeit das Beispiel einer scharfsinnigen Erläuterung eines alten Kunstwerks lesen will, der sehe den Aufsatz des Herrn Hofraths Heyne über den Farnesischen Stier in seiner Sammlung antiquarischer Aufsätze nach, im 2ten Theile S. 182. Dies ist das Resultat seiner Untersuchung:

Die Fabel ist nach einem Trauerspiel des Euripides gearbeitet. Nach diesem ward die Strafe während der Orgien des Bacchus auf dem Berge Cithäron vollzogen, und Dirce erschien dabey als Bacchante. Dies erklärt verschiedene Nebenwerke. Allein das jetzige Werk hat nicht mehr die Aussicht des alten, dessen Plinius erwehnt, von Apollonius und Tauriscus verfertiget, und von Rhodus nach Rom in die Gebäude des Asinius Pollio versetzt. Es

Wichtiger wird es mir hier ein Paar Anmerkungen einzuschieben, wozu mir die Fehler dieses Werks Anlaß geben: Die Ueberladung desselben mit Figuren, die zum Theil nur in entferntem Verhältnisse mit der Haupthandlung stehen, und der Fleiß, der auf die Nebenfiguren gewandt ist.

Sehr gehäufte Figuren sind jedem Werke der Kunst schädlich.

Sehr gehäufte Figuren sind jedem Werke der Kunst schädlich. Sie machen selten die Absicht des dargestellten Werks deutlicher; gemeiniglich dienen sie nur dazu, den Begriff, den sich der Zuschauer von der Handlung machen soll, zu verwirren.

Zum Vergnügen wird Beschäfftigung der Seele erfordert, nicht qualvolle Anstrengung. Je deutlicher die Beziehung einer jeden Figur wird, die der Künstler in die Composition seines Werks gebracht hat, um desto größer ist die Würkung.

Sollen wir erst mühsam nachsinnen, warum wir diese oder jene Figur hier sehen, so fällt die Rührung weg, die gemeiniglich von dem ersten Blick abhängt.

Es ist daher jedem Künstler anzurathen, daß er nur so viel Figuren in seinen Werken anbringe, als zum Verständniß der Handlung nothwendig sind.

Bedarf

Es ist nicht nur in Ergänzung der Figuren selbst, sondern auch in Beifügung anderer Figuren und durch Ueberhäufung von Nebenfiguren geändert. Diese Aenderung ist wahrscheinlicher Weise zu mehr als einer Zeit, erst bei Aufstellung in den Bädern des Caracalla, worinn es gefunden wurde, dann nach der Wiederentdeckung, einmal, da man es für einen Hercules mit dem Marathonischen Stier hielt, und nachher, da man es zur Fabel der Dirce umarbeitete, vorgegangen.

Gar zu besorgte Nebenwerke schaden dem Eindruck des Ganzen und vorzüglich der Hauptfiguren.

Bedarf er einiger Nebenfiguren, theils zum Gruppiren, theils dem Auge einen angenehmen Ruhepunkt darzubieten, so wähle er sie mit möglichster Sparsamkeit, und behandle sie nicht mit einem Fleiße, der die Aufmerksamkeit von den Hauptfiguren abzieht. Ich werde noch oft Gelegenheit finden, zu bemerken, mit welcher Weisheit die großen Künstler des Alterthums, die Nebenfiguren mit anscheinender Nachläßigkeit den Hauptfiguren in ihren Werken aufgeopfert haben.

Ein anderer Grund, warum der Künstler sich der Ueberladung seiner Werke mit überflüßigen Nebenfiguren so viel möglich enthalten muß, ist dieser: Die gleichzeitige Beäugung aller Theile eines Kunstwerks gibt dem Auge allein jenen deutlichen Begriff des sichtbar Geordneten und Uebereinstimmenden, der, noch weiß man nicht, aus welcher Ursach, der Seele so angenehm ist. Selten bringt eine sehr weitläuftige Composition, an deren Theilen die Axe des Auges sich langsam hinbewegen muß, diesen Eindruck hervor.

Der Bildhauerkunst ist die Ueberladung eines Werks mit überflüßigen Figuren viel nachtheiliger als der Mahlerei.

Der Mahler hat hier freiere Hände als der Bildhauer. Körper, die an sich flach sind aber rund erscheinen, können in einem kleinen Raume hinter einander nach den Regeln der Gruppirung öft nur mit halben Körper hervorstehend zusammengebracht werden. Die Bildhauerarbeit liefert runde Körper. Wollte man diese, wie in einem Gemählde hinter einander stellen, so würde der Zuschauer entweder die Mühe bedauern, die an die Ausarbeitung nicht zum Vorschein kommender Theile verschwendet ist, oder er würde wohl gar dasjenige, was er nicht sehen kann, und doch zu sehen wünscht, für eine Entbehrung halten, die den Genuß vermindert.

Ferner:

Ferner: um ein solches weitläuftiges Ganze als eine mahlerische Gruppe zu übersehen, muß man sich nothwendig so weit davon entfernen, daß die Schönheit des Details dem Auge entgeht. Soll man hinzugehen, die Schönheit der einzelnen Formen zu bewundern, oder fern bleiben, und sich den Eindruck der Form der Gruppe im Ganzen genügen lassen? Dieser Streit hat nichts Angenehmes.

Ueberhaupt sind weitläuftige Compositionen dem Bildhauer nicht anzurathen: Ueber die mahlerische Gruppirung geht die Schönheit einzelner Figuren verlohren: Vielleicht ist er nicht einmahl im Stande die Würkung einer mahlerischen Gruppe vollständig zu erreichen.

Die Wahl des Standorts, aus dem man ein Gemählde betrachtet, hängt von ganz andern Regeln ab, als die Wahl desjenigen, den man bei Betrachtung eines Bildhauerwerks annehmen muß. Es ist eine allgemeine Verabredung darüber, daß man die Handlung, die auf einem Gemählde vorgestellet wird, sich denkt, als werde sie aus einem Fenster oder durch eine andere Oeffnung gesehen. Der Rahmen schneidet den Ort, wo die Handlung vor sich geht, von dem Standorte ab, und wir denken nicht so genau an die Maaße der Entfernung. Bei einer Gruppe von Bildsäulen ist eine solche willkührliche Verabredung nicht wohl möglich. Mit ihr sehen wir zugleich Garten, Zimmer u. s. w. und wir machen uns keine Illusion darüber, daß dasjenige, was nur wenige Schritte von uns entfernt ist, es um einige hundert seyn könne.

Nicht das allein: Was macht die Schönheit einer Gruppe? Der Zusammenhang, das Ineinandergreifen der verschiedenen Figuren, deren Umrisse das Auge verfolgt, und unmerklich von einer auf die andere endlich zum Ganzen geleitet wird. Der Zipfel des Gewandes einer Figur führet zunächst auf die Hand einer andern u. s. w. In der Mahlerei sind

sie an einander geheftet, die Absätze sind bedeckt, man denkt sie, man sieht sie nicht. Hingegen in der ganz runden Bildnerei hängt Alles von der Wahl des Standortes des Zuschauers ab, ob die verschiedenen Figuren in einander greifen: er darf sich nur ein wenig anders stellen, so ist ein Absatz da, so hängt die Gruppe nicht mehr zusammen.

Die Bildhauerkunst liefert den vollständigsten Begriff schöner Formen, in so weit diese aus Umrissen, das heißt, aus Erhöhungen und Vertiefungen bestehen. Wenn wir uns so weit entfernen, daß diese verlohren gehen, so opfern wir den ersten Anspruch auf, den wir an diese Kunst machen dürfen.

In der That, die Ausstellung mehrerer Statuen in mahlerische Gruppen scheint die gewünschte Würkung nicht hervorzubringen.

Das Bad des Apollo vom Girardon zu Versailles bestätiget diesen Grundsatz. Es thut, so wie es da steht, als ein für sich bestehendes Kunstwerk keine Würkung, und ich zweifle, daß man Recht habe, sich darüber zu beklagen, daß die Gruppe der Niobe zu Florenz nicht nach mahlerischen Regeln nebeneinander aufgestellt sey.

Zuweilen werden weitläuftige Compositionen von Bildhauerarbeit an Gebäuden angebracht, und thun Würkung. Allein nicht wie schöne Darstellungen interessanter Handlungen, oder als Ideale schöner menschlicher Formen, sondern als architektonische Zierrathen.

Die Bildhauerkunst verlangt unter den bildenden Künsten die langsamste mechanische Behandlung. Sollte wohl während einer Ausarbeitung, die mehrere

Jahre

Jahre erfordert, jene Idee von Schönheit sich in ihrer göttlichen Lebhaftigkeit erhalten können, die gleich einem Strahle des Lichts den Künstler nur in Stunden der Begeisterung erleuchtet?

Weitläuftige Compositionen liegen, wie ich glaube, ganz außer den Gränzen der runden Bildnerei in Stein.

† Ein schönes Basrelief. Bacchus lehnt sich auf einen Faun, ein anderer trägt eine Vase, eine Nymphe spielt auf Flöten, und eine andere schlägt Becken zusammen. Es hat gelitten, aber es bleibt dem ohngeachtet sowohl in Ansehung der schönen Umrisse, als der besorgten Ausarbeitung eines der schönsten Basreliefs, die sich aus dem Alterthum auf uns erhalten haben.

† Ein anderes gleichfalls beschädigt, aber gleichfalls schön, stellt einen jungen Menschen vor, der eine Leier hält, und sich auf eine junge weibliche Figur stützt, während daß zwei andere auf einem Bette sitzen.

Auf einem dritten, Amorinen, die ein Wettrennen mit Wagen halten; einer stürzt. In Ansehung der Ausführung weniger bedeutend.

Auf einem vierten sieht man eine Gesellschaft mit Schauspielern; man nennt es: Trimalcion, der zu seinen Gästen kommt. Ein Schwelger, der meinen Lesern aus dem Petronius bekannt seyn wird. Die Benennung ist aber ohne allen Grund. Es stellt ein Gastmahl vor, das vielleicht mit den Bacchischen Orgien in Verbindung gestanden hat.

In diesem Verschlage stehen noch mehrere Bruchstücke von Statuen, die sehr schön sind, einige große Füße und viele kleine Köpfe.



In dem Gartengebäude hinter dem Pallaste.

Am Plafond des Porticus: **Venus findet den Adonis todt, vom Domenichino.**

In einem Nebenzimmer: **Apollo und Hyacinth, von eben dem Meister.**

In einem Zimmer gegenüber soll noch ein Plafond vom Domenichino seyn; ich habe es nicht gesehen. Was ich gesehen habe, war sehr beschädigt, und schien nicht aus des Mahlers bester Zeit zu seyn.



In dem Garten.

Mercur, der die Herse umarmt, eine antike Gruppe. Mercur ist unproportionirlich groß gegen die Herse. Der Kopf und das eine Bein sind neu, Rumpf und Hände schön, letztere vorzüglich berühmt. An der Herse ist der Kopf mit der Hälfte der Brust neu, das übrige alt und schön. Die Hände verdienen alle das Gute, was Winkelmann davon sagt. [12])

Pan lehrt einen Faun auf der Flöte spielen.

Eine Bacchantinn. Kopf und Arme von weißem Marmor scheinen neu; das Gewand von schwarzem und umgürtet, zeigt das Nackte vortrefflich an.

Eine

12) Winkelmann G. d. K. S. 282.

Eine Nymphe. Das Gewand gleichfalls von schwarzem Marmor, über den Hüften gegürtet. Kopf und beide Arme scheinen neu, das übrige ist von außerordentlicher Leichtigkeit und schöner Execution [13]).

13) Winkelmann bemerkt S. 396. Wiener Edition, einen schönen Hermaphrodit, der aber hier nicht stehet, sondern wahrscheinlich nach Neapel gegangen ist.

In dem Garten soll nach ihm S. 431 eine Venus mit einem Kopfe der Marciana, des Trajans Schwester Tochter (oder wie Fea in seiner Uebersetzung T. I. p. 435. n. c sagt: der Matidia des Trajans Schwester) mit einem Schmuck wie eine Feder auf dem Kopfe vorgestellet seyn. Ich habe sie bei dem Sculpteur Carlo Albicini restauriren sehen. Sie ist nach Neapel gegangen. Zwei Statuen der Venus in Lebensgröße, deren er Seite 502. erwähnt, sind gleichfalls nach Neapel gegangen. Der Umstand, den er angiebt, die eine habe ihren eigenen Kopf, ist falsch, wie ich beim Albicini gesehen habe, der sie restaurirte. Eben dies bemerkt auch Fea in seiner Uebersetzung T. II. p. 135. n. B. So wie er sagt: ist auch der Kopf an der anderen aufgesetzt.



Der Vaticanische Pallast.

Grund warum dieser Pallast in Rücksicht auf den Zweck dieses Buchs in der Ordnung der zweite ist.

Der Liebhaber, der zu mehreren Mahlen den Farnesischen Pallast besucht hat, wird sein Auge an Größe des Stils und an Richtigkeit der Zeichnung gewöhnt haben. Jetzt ist es Zeit, ihn in den Vaticanischen Pallast zu begleiten, um das Gefühl für Schönheit in ihm zu entwickeln.

Nicht ohne heilige Ehrfurcht nahe ich mich selbst in der Erinnerung dem Orte, wo meine Seele die heitersten und unvermischtesten Freuden genossen hat!



Museum Clementinum.

Sammlung der antiken Statuen, die Clemens der XIV. angelegt und Pius der VI. vermehrt hat, gemeiniglich das Museum Clementinum genannt.

Eine Anmerkung über den Ort, der zur Aufstellung der Statuen der vortheilhafteste seyn dürfte.

Man hat viel Pracht an das Behältniß verschwendet, um den Liebhaber um den vollständigen Genuß des Aufbehaltenen zu bringen.

Man hat die Statuen rund umher an die Wände von Sälen aufgestellt, in denen sie zum Theil gegen das Licht gesehen werden; in Rotunden, deren Fenster sie von allen Seiten beleuchten.

Wenn man jetzt von der wahren Würkung der Statuen urtheilen will, so muß man sie bei Fackeln sehen, und in Gesellschaft eines aufgeklärten Führers, der die Beleuchtung dirigirt.

Warum

Warum ist man nicht dem Beispiel der Alten in Aufstellung ihrer Statuen gefolgt? Sie hatten lange Gallerien; an der einen Wand waren Nischen, darin standen die Statuen; an der andern gegen über waren Fenster in der Höhe, dadurch fiel ein sehr vortheilhaftes Licht herab.

Man hätte diesen Vortheil mit so wenig Mühe haben können! Ein langer Gang führt zu dem gegenwärtigen Behältniß der Statuen, nur an der einen Seite sind Fenster. Hätte man doch hieher die beträchtlichsten Kunstwerke zum Anschauen gestellt! Die gelehrten Innschriften, die in die Wände incrustirt sind, hätte man ja anderswo eben so gut lesen können.



Erstes Zimmer.

† Zwei Leuchter aus dem Hause Barberini. Sie stehen auf einem dreieckigten Fußgestelle, mit Figuren in Basrelief. Minerva Salutifera, oder Hygea, eine Isis nach der Lotusblume zu urtheilen, die sie in der Hand hält, und Mars. Diese stehen auf dem einen: Auf dem andern Jupiter, Juno und Mercur.

Beide Leuchter sind in doppelter Rücksicht unserer Aufmerksamkeit werth.

Sie sind von schönster Form: Sowohl im Ganzen, als in den einzelnen Zierrathen, die mit äußerster Liebe besorgt, leicht und fließend gezeichnet, und weich behandelt sind.

Der Stil der Zeichnung in den Figuren contrastirt mit dieser Leichtigkeit, mit diesem Fließenden der

Etruscischen Stils, sowohl des ursprünglichen, als des nachgeahmten.

Zeichnung in den Zierrathen. Er ist hart und eckigt, dieser Stil, wie wir ihn den Zeiten zutrauen können, in denen man noch nicht bis zu dem Begriff der Schönheit vorgerückt war, sondern sich genau an bestimmte Wahrheit hielt.

Diese Vermischung führt auf die Vermuthung, daß der Künstler sich in einen Stil hineindachte, der dem ausgebildeten Zeitalter, in dem er lebte, nicht eigen war, den er aber beibehalten mußte, wenn er Tempelwerke arbeitete, wo Religion die Hauptabsicht war, wo, so zu sagen, der Geschmack der Religion nicht geändert werden konnte.

Der größte Theil religiöser Vorstellungen der Alten stammt aus Zeiten her, in denen sie von der Schönheit noch keinen Begriff hatten. Bei zunehmender Cultur haben sie dieselben größtentheils nach jenem Begriffe umgeschaffen; zuweilen aber haben sie, vielleicht um den Eindruck feierlicher zu machen, die ältere Form in so fern beibehalten, als sie dem Begriffe von Schönheit nicht gerade zu widersprach.

Man bezeichnet die Figuren des mythischen Cirkels der Alten, deren Vorstellungsart in den Attributen, in der Darstellung gewisser Handlungen von den bekanntern Begriffen der Fabel abweichen, deren Stil (vielleicht besser, deren Manier) Bestimmtheit, Ebenmaaß, Richtigkeit, aber auch Härte, Trockenheit, scharfe eckigte Umrisse zeigt; Gewänder, die an das Nackte kleben; mit dem Nahmen Etruscischer Werke, oder: Werke im Etruscischen Stile.

Diese Benennung dient blos zur Unterscheidung der Werke dieser Art von solchen, an denen wir verfeinerte Begriffe von Schönheit und symbolischer Bedeu-

Bedeutung bemerken, und daher den Griechen und ihren Nachfolgern den Römern, als Völkern bei denen die Cultur aufs Höchste gestiegen ist, eher zutrauen dürfen.

Abkömmlinge älterer Griechen haben sich früh mit den ältern Bewohnern Etruriens vermischt, und ihnen ihre religiöse Vorstellungsarten mitgetheilt. Ein ausgebreiteter Handel, die Nachbarschaft von Großgriechenland, haben nachher die Verwandtschaft unter den Ideen beider Völker unterhalten, und wahrscheinlich haben sie sich bei ihrer gemeinschaftlichen Ausbildung die Hand geboten. Allein zu einer Zeit als die Griechen noch nicht bis zur höchsten Idee von Schönheit fortgerückt waren, verlohr die föderative Republik der Etruscer Freiheit, oder wenigstens Ruhe und Wohlstand. Mit ihnen ging die Unbefangenheit und Hoheit des Geistes verlohren, durch die sich dieser allein zur Vollkommenheit in den Künsten hebt.

Der Liebhaber vermengt den Begriff des Etruscischen und Altgriechischen Stils aus guten Gründen.

Die aufgeklärtesten Kenner des Alterthums gestehen, daß sowohl in Ansehung der Erfindung als der Ausführung der Unterschied zwischen den Werken Etruscischer Künstler und Altgriechischer sich nur sehr unzuverläßig angeben läßt, wenn nicht Etruscische Schrift oder der Ort der Findung die Bestimmung erleichtert. Wir Liebhaber begnügen uns unter dem allgemeinen Nahmen: Etruscischer Werke, sowohl die Werke dieses Volks als die Werke der älteren Griechen zu begreifen.

Die Figuren an unsern Leuchtern sind im Stile Etruscischer Werke gearbeitet, aber wie man selbst aus

der Behandlung sieht, in Zeiten, wo dieser Stil nicht der herrschende war.

† Ein dritter Leuchter vom Cardinal Zelada hieher geschenkt. Auf dem dreieckigten Fußgestelle Figuren: Jupiter, Hercules der den Apollo verfolgt, Apollo der mit dem gestohlnen Dreifuß flieht. Der letzte ist besonders schön. Vorstellungsart und Stil der Ausführung an den Figuren sind Etruscisch. Der Leuchter selbst steht weder an Schönheit der Idee, noch besorgter Ausführung, dem vorigen nach.

† Ein vierter Leuchter vom Piranese gekauft. Die Form ist simpler als an dem vorigen. Die Figuren rund umher stellen Bacchantinnen vor. Der Stil, Etruscisch.

Charakter der Flußgötter.

Ein Flußgott. Der Charakter der Flußgötter ist im Ganzen rauhes Alter, aber ohne Grämelei, ohne abgemergelten Körper. An unserer Statue sind Kopf und Arme von Michael Angelo ergänzt.

Es ist sonderbar! Michael Angelo hatte die größte Ehrfurcht für die Antiken; er hat sie oft copirt, er hat sie ergänzt; Man sollte denken, er müßte sich selbst wider seinen Willen in ihren Stil hinein gedacht haben. Aber nein! Sein Geschmack an dem Auffallenden und Wilden, die Sucht, seine Kenntniß des Muskeln- und Knochenbaues zu zeigen, haben ihn sogar verführt, wider die Gesetze der nothwendigen Uebereinstimmung der Theile unter einander zu handeln. Der antike Rumpf dieses Flußgottes zeigt, der Bestimmtheit unbeschadet, ein sanftes fließendes Muskelnspiel. Aber der Kopf, den der neuere Künst-

ler

ler aufsetzte, gehört einem aufgetrockneten Alten, oder vielmehr einem skelettirten Studio der Anatomie. [1])



Zweites Zimmer.

Ein Basrelief. Pluto, Proserpine, Isis, Amor. So sagt man.

Ich

1) So viel ich weiß, ist noch nirgends ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke gedruckt worden, die sich in dieser Sammlung befinden. So wenig es sonst meine Absicht ist, eine bloße Nomenclatur zu liefern, und so sehr ich es mir zum Gesetz gemacht habe, dem Liebhaber nur dasjenige anzuzeigen, was ich seiner Aufmerksamkeit werth halte; so glaube ich doch hier eine Ausnahme machen, und in den Noten am Ende eines jeden Zimmers dasjenige hinzusetzen zu dürfen, was zur Vollständigkeit eines bloßen Verzeichnisses in dem Texte mangelt. Vielleicht ist irgend einem, der aus anderer Rücksicht, als des Schönen sieht, damit gedient; Vielleicht habe ich in manchem hieher gereiheten Kunstwerke das Schöne übersehen; Oft habe ich nur, um die Aufmerksamkeit des Lesers nicht zu ermüden, im Texte nicht weitläuftiger seyn dürfen; und endlich wird die große Menge der hier in kurzer Zeit versammleten Bildhauerarbeit dankbare Freude über die Schätze des Alterthums die sich auf uns erhalten haben, und ein staunendes Nachdenken über den unermeßlichen Reichthum des ehemaligen Roms gewähren.

Gründe warum sich der Autor berechtigt hält ein vollständiges Verzeichniß der Kunstwerke, die in dieser Sammlung befindlich sind, in den Noten am Ende der Beschreibung eines jeden Zimmers zu liefern: ob es gleich sonst nicht seine Absicht ist, Nomenclaturen zu geben.

Die übrigen Kunstwerke in diesem Zimmer sind: Ein Sarcophag oder eine größere Begräbnißurne, auf dessen Deckel eine Nymphe ruht. Zwei Sphynxe von rothem Granit.

Allgemeine Anmerkung über den Werth antiker Basreliefs.

Ich führe dieses Basrelief, das an sich schlecht ist, nur darum an, um über diese Art von Kunstwerken im Allgemeinen eine Anmerkung zu machen.

Die mehresten Basreliefs, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben, und in den Sammlungen von Antiken angetroffen werden, sind von Sarcophagen, oder viereckt länglichen Begräbnißurnen, abgesägt. Von diesen Begräbnißurnen haben wir nur wenige aus dem Flore der Kunst. Sie wurden in späterer Zeit auf den Kauf und zwar von mittelmäßigen Künstlern verfertigt. Dies ist der Grund, warum sie nur selten des Liebhabers Ansprüche auf Schönheit befriedigen. Inzwischen werde ich in der Folge einige anzeigen, welche Aufmerksamkeit verdienen, und zu gleicher Zeit, durch welche Vorzüge sie dieselbe verdienen.

† Zwei Leuchter. Sie standen ehemals in der Kirche Santa Costanza fuor delle Mure. Von schönster Arbeit, allein, vielleicht ein wenig mit willkührlichem Blätterwerk überladen.

Vier männliche aegyptische Gottheiten von schwarzem Granit, der dem Basalt gleich kömmt. Alle unter einander ähnlich, bis auf die Lotusblume, die zwei derselben auf dem Kopfe tragen. Sie stehen auf Fußgestellen von griechischer Arbeit. Eines derselben ist mit Figuren gezieret, aber diese sind unbedeutend.

Ueber den ächten Aegyptischen Stil. Die Kennzeichen

Man kann an diesen Statuen den ächten Aegyptischen Stil kennen lernen.

Dieser reine Aegyptische Stil ist von demjenigen verschieden, in welchem die Griechen die Vorstellungsarten religiöser Ideen der Aegyptier in die ihnen eigene schöne

schöne Natur verwandelt haben. Von den Werken dieser Art werde ich bei der Sammlung der Statuen auf dem Capitol reden.

Die höchste Stufe des Aegyptischen Originalstils ist Ueberwindung der Schwierigkeiten in Behandlung der härteren Marmorarten. Man bewundert in den Urhebern der Werke dieser Art den Handwerker, nicht den Künstler. Von Schönheit zeigt sich keine Vermuthung, und Wahrheit haben sie kaum in einzelnen Theilen beobachtet.

Werke in diesem Stile sind kein Gegenstand der Aufmerksamkeit des Liebhabers; inzwischen will ich, um die Absonderung zu erleichtern, einige Kennzeichen derselben angeben.

desselben werden angeführt, um den Autor zu rechtfertigen, wenn er die Werke, die ihn an sich tragen, der Aufmerksamkeit des Liebhabers unwerth hält.

Die Gegenstände, die wir in diesem Stile behandelt sehen, scheinen alle mit der Verehrung der Gottheiten dieses Volks in genauem Verhältnisse gestanden zu haben. Es sind sonderbahre Gestalten, allegorische Ungeheuer, oder Nachahmungen einer individuellen Menschenart in einem Costume, das sich mit unsern Begriffen von Schönheit nicht verträgt.

In der Ausführung haben sie einiges mit dem rohen Stile der Kindheit der Kunst bei jedem Volke gemein. Das Steife, das Gezwungene der Stellungen, die Unrichtigkeit der Zeichnung in den Extremitäten, das schlechte Verhältniß der Gliedmaaßen unter einander, und die Sorgfalt, die wir auf die mechanische Behandlung gewandt sehen.

Allein dadurch unterscheiden sie sich von den unvollkommenen Werken der Griechen, daß diese aus übertriebenem Geschmack am Ebenmaaß, stets mit dem Senkblei und dem Winkelmaaße in der Hand die

Natur nachgeahmt zu haben scheinen, und daher eher das Geordnete und Regelmäßige als das Wahre in ihre Figuren brachten. Hingegen die Aegyptier scheinen die Natur nach dem Augenmaaße nachgeahmt zu haben, theilweise, ohne örtliches Verhältniß, ohne Uebereinstimmung; etwa wie Kinder, die bei ihren rohen Versuchen die einzelnen Theile, die sie treffen, in ein wahres Ganze nicht zu vereinigen wissen. Daher das Scharfe, Eckigte, Gradlinigte in den älteren Griechischen Werken; daher das Rundliche, Unbestimmte, Wellenförmige in den Aegyptischen.

Die ersten erscheinen wie Geschöpfe der Einbildungskraft, wie Wesen, deren Art wir nicht kennen: Die andern wie mißrathene Nachahmungen würklicher und bekannter Geschöpfe.

Man findet außerdem an den Aegyptischen Figuren eine gezogene Physiognomie, länglichte in den Winkeln hinauf gezerrte Augenlieder nach Art derjenigen, die wir auf Chinesischen Gemählden sehen, hohe Backenknochen, platte zuweilen eingebogene Nasen, einen zurückweichenden kleinlichen Kinn, hochliegende durch den Schleier gepreßte Ohren, große Brüste, schlauchartige Arme, schmaale Lenden, platte Füße mit langen Zehen.

Diese sonderbaren Formen sind zum Theil dem individuellen Charakter der Vorbilder ihrer Nachahmung, zum Theil aber auch der Art, wie sie nachahmten, zuzuschreiben.

Die Bekleidung ist zuweilen durch bloße Ringe um die Knöchel der Gelenke an Füßen und Händen, und auf den Brüsten durch eingeschnittene Strahlen wie Speichen der Räder angegeben; zuweilen, (und vielleicht

vielleicht zeigt dies die Epoche einer höheren Ausbildung an) durch strippenartige Falten.

So viel über die Werke von Aegyptischem Originalstil. Ich wende nun mein Auge von ihnen auf immer.



Drittes Zimmer.

Bacchus lehnt sich auf einen Faun; zu seinen Füßen ein Panther. Eine Gruppe, die mit einer andern zu Florenz Aehnlichkeit hat. Der Comte Giraud fand die unsrige zu Morena. Die Ergänzungen sind ziemlich unbeträchtlich. Vielleicht ist die Hand neu, die Bacchus dem Faun über den Hals fallen läßt, und einer der Füße des Fauns.

Der allgemeine Charakter eines Bacchus ist weichliche Schönheit männlicher Jugend, ein Körper, wie Winkelmann spricht, unter Rosen gepflegt, und beseelt von heiterer Frölichkeit. Die Umrisse sind sanft, und verlieren sich in einer mäßigen Völligkeit. Der rundliche aber nicht vorgestreckte Bauch und die ausgeschweiften Hüften, wie sie bei Weibern zu seyn pflegen, sind Hauptunterscheidungszeichen dieses Gottes.

Charakter des Bacchus.

Gemeiniglich wird er in dem Uebergange aus dem Knabenalter in die Jünglingsjahre gebildet, der unsrige ist aber schon ausgewachsener Jüngling. Er legt den Arm auf den Kopf, eine Stellung, die liegenden Personen im Schlafe gewöhnlich ist. Man hat sie auf Stehende transferirt, als Symbol der Ruhe. Er trägt ein Diadem, Attribut der Könige

des

des Orients, woher die Griechen die Idee dieser Gottheit nahmen.

Ob man diese Statue gleich nicht als ein Ideal von Schönheit betrachten kann, so ist das Spiel der Muskeln doch vortrefflich. Der Faun scheint dem Eindruck, den die Hauptfigur machen sollte, aufgeopfert zu seyn.

Ganymed, bei ihm ein Adler. Die beiden Arme und ein Fuß des Knabens, wie auch der Kopf des Adlers sind wahrscheinlich neu. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn, und kömmt dem Körper an Lieblichkeit nicht bei. Von dem allgemeinen Charakter der Bildnisse dieses schönen Knabens rede ich weiter unten bei der weit berühmtern Statue desselben in dieser Sammlung.

Zwei Leuchter, gleichfalls aus der Kirche Santa Costanza. Sie sind höher, als die vorigen. Die Form scheint weniger schön, aber die Zierrathen sind simpler und von besserm Geschmack.

† **Ein anderer Leuchter von ganz besonderer Form.** Ein Pilaster auf dem oben ein Capital befindlich ist. Unten ruhet er auf einem Sockel. Auf der einen platten langen Seite ist ein anderer Leuchter erhoben gearbeitet, und hinten ist eine Friese; alles im schönsten Geschmacke.



Hof des Belvedere nebst dem Porticus der ihn umgibt.

Hof mit einem Porticus, sonst auch Hof des Belvedere genannt.

In der Mitte dieses Hofes steht ein großes Wasserbehältniß von Porphyr, in dessen Mitte eine Fontaine springt. Ein Porticus mit Arcaden geht rund umher

umher. Hier sind Statuen aufgestellt: die größeren in den Nischen der hinteren Wand; die kleineren in den Nischen der starken Pfeiler, die die Arcaden bilden. Man sahe hier außerdem zu meiner Zeit eine Menge von Vasen, Sarcophagen, und Bruchstücken längs den Wänden ohne besondere Ordnung. Viele dieser Stücke erwarteten eine weitere Bestimmung. Da mir diese unbekannt ist, so habe ich sie an dem Orte anzeigen müssen, wo ich sie gefunden habe. Sollte damit eine Veränderung vorgegangen seyn, so wird sich meine Anzeige leicht berichtigen lassen.

Nachtheil der Aufstellung der Statuen an diesem Orte für die Wahrnehmung ihrer Schönheit im Einzelnen; Vortheil derselben für den Eindruck so vieler vereinigten Schönheiten im Ganzen.

Das Licht fällt durch die Mitte des oben offenen Hofes auf die rund umherstehenden Statuen. Diese Beleuchtung, die nicht jeder Statue auf gleiche Art anpassend seyn kann, ist im Einzelnen nicht zu billigen. Allein für den Eindruck des Ganzen, ist diese Absonderung der erhabensten Werke der Kunst der Menschen von allen würklichen Gegenständen in der Natur, nicht ohne Vortheil. Man sieht neben sich die Formen der höchsten idealischen Schönheit, und über sich den Himmel. Die Einbildungskraft steigt auf der bequemsten Leiter bald von den Umstehenden zu den obern Regionen hinauf, bald von diesen zu ihren wahrscheinlichen Bewohnern herab; und das einförmige Getöne des stets steigenden, stets herabfallenden Wassers der Fontaine unterhält die Seele in der feierlichen Stimmung, die dem Genuß des Schönen so zuträglich ist. Der Eintritt in diesen Porticus öffnet das Thor zu einer neuen Schöpfung. Wir lassen draußen Alles was wir vorher empfunden haben; quälende Erinnerungen, eitle Wünsche; stille Größe, ruhiger unvermischter Genuß füllt unsere ganze Seele aus.

Apollo im Belvedere.

† Apollo. So wie ich zum ersten Mahle in meinem Leben an Genuas Küsten die Sonne sich aus dem Meere heben sah, so schwebte mir im Belvedere die Statue des Apollo entgegen. Es ergriff mich das Gefühl übermenschlicher Majestät, und ich ward billig gegen die Sterblichen, die bei andern Lehrbegriffen sich vor dem Bilde eines höheren Wesens zur Anbetung niederwerfen können.

Der Eindruck, den das erhabenste Schauspiel in der Natur und die Darstellung des erhabensten Geistes durch menschliche Formen auf ähnliche Art in mir hervorgebracht haben; führt mich auf die Vermuthung: Das Kunstwerk ist die symbolische Vorstellung eines Gegenstandes in der Natur, den die Kunst durch würkliche Nachahmung nur mangelhaft erreicht: Phöbus, der Beherrscher des Himmels, der seine ersten Strahlen auf die Erde schießt.

So dachte sich schon der Psalmist die aufgehende Sonne:

Sie kömmt hervor, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer,

Und freuet sich wie ein Held zu laufen den Weg.

Sicher! Kein Gleichniß ist dieses würksamsten und prächtigsten Gegenstandes in der Natur würdiger als der Mann, das Vollkommenste unter den lebenden Creaturen, an dessen ausgewachsenem Körper die Kindheit nichts Mangelhaftes übrig läßt, und dessen edle Seele, angefüllt mit großen Planen, Majestät über jede seiner Bewegungen verbreitet.

Hoheit der Seele ist der Ausdruck unsers Apollo. Aber Ausdruck der Hoheit, die an Stolz gränzt, wie

des erstgebohrnen Sohnes des Königs, der aufgehenden Hoffnung des Volks, nicht seines Vaters; ohne jene Mischung von Güte, welche die Größe zu gleicher Zeit so ehrwürdig und so liebenswürdig macht. — Mit Rücksicht auf diesen Ausdruck hat der Künstler den Meißel bis in die kleinsten Züge geführt, und einer der größten Vorzüge dieses schönen Werks ist die vollkommene Harmonie, dieser Geist des Ganzen, der über jeden seiner Theile ausgegossen ist.

Den Hohn, den Unmuth, den Winkelmann [2]) auf dem Gesichte des Gottes bemerkt, habe ich nie darauf finden können. Ich glaube daher die Idee eines zürnenden Siegers verwerfen zu dürfen, die ohnehin bei mir die Empfindung eines göttlich hohen Geistes um Etwas vermindert.

Ich halte die Deutung, die ich dieser Statue gegeben habe, für nichts weniger als zuverläßig, ob ich gleich finde, daß schon Hogarth [3]) und Sulzer mit mir auf ähnliche Art darüber gedacht haben. Nur so viel glaube ich zu meiner Rechtfertigung sagen zu können: Wenn mit dem ersten Eindruck, den ein Kunstwerk auf unser Herz macht, unser Verstand zu gleicher Zeit einen befriedigenden Aufschluß über dessen Bestimmung erhält, so sind wir wenigstens bei der Erklärung vor den Vorwurf eines unnöthigen Aufwandes von Scharfsinn und eitler Witzelei gesichert.

2) S. 814. der G. d. K. W. E.

3) Zergliederung der Schönheit c. II. gegen das Ende. Jngleichen Sulzer allgem. Theorie der schönen Wissensch. und Künste, Art. Allegorie.

Wahrscheinlicher Charakter des Apollo als Phöbus, verschieden von demjenigen worinn er als Beschützer der Wissenschaften und Künste vorgestellt wird.

Darf ich eine Vermuthung wagen, über den strengen Ernst, den wir in der Mine dieser Statue bemerken? Apollo ist als Phöbus Sinnbild der Sonne. Ihre Strahlen verbreiten Wachsthum und Leben über die Natur, aber in heißeren Gegenden erzeugen sie auch Seuchen, die der erzürnte Gott gleich Pfeilen auf die lose Brut des Prometheus herabschießt.

Die Seltenheit der Statuen des Apollo in diesem Charakter scheint die Andeutung einer besonderen Natur zu bestätigen. Gemeiniglich finden wir ihn im Frühlinge der Jugend mit dem Ausdruck unvermischter Heiterkeit dargestellet. Dann ähnelt er dem Bacchus, und stellt, wie ich glaube, den Geber jener Freuden vor, die Ruhe erzeugt, und zu deren Genuß wir der Ruhe und gutherzigen Frohsinns bedürfen: Den Beschützer der Künste und Wissenschaften.

Doch! Sey was es sey, der Ausdruck eines göttlich hohen Geistes, in Formen ausgewachsener Jugend, macht die unverkennbare Absicht dieses Werks aus. Aus ihr muß man sich erklären, warum der Künstler jene schlängelnden Muskeln, jene unzähligen Ausschweifungen des Umrisses, die dem Marmor zwar den Charakter des wahren Fleisches geben, allein durch die vielen kleinen Parthien, die sie bilden, auch dem Charakter der Größe leicht gefährlich werden, nicht deutlich angegeben hat. Der Unterleib vorzüglich scheint gleichsam abgerundet, ohne jene mürbe Weichheit, welche die Italiener morbidezza nennen.

Dem

Dem angehenden Künstler, der hauptsächlich nach Wahrheit streben muß, ist nicht anzurathen, mit dem Copiren nach dieser Statue den Anfang zu machen. Aber er schaue sie oft an, um den Begriff hoher Schönheit in seiner Seele zu gründen, und um zu lernen, daß das Genie, wenn es seine Ideen verkörpert, mehr an das Gesetz der Natur, an ihre Verfahrungsart im Allgemeinen, als an die Treue der Nachahmung ihrer einzelnen Productionen gebunden ist; daß die Disharmonie der einzelnen Theile allein die Unwahrscheinlichkeit fühlbar macht, und daß der große Künstler durch die einfache belebende Idee, die er seinem Werke im Ganzen einhaucht, auch das nicht getreu Nachgeahmte als wahr darstellen könne.

Das Bein, mit welchem Apollo vortritt, ist um 9 Minuten länger als das hintere. So machte der Künstler die Verkürzung fühlbarer, ohne Nachtheil der Verhältnisse.

Daß aber das eine Knie etwas eingebogen ist, liegt wahrscheinlich nicht an dem Künstler des Werks, sondern an dem Handwerker, den man dazu brauchte, die abgebrochenen Beine wieder anzusetzen.

Neu sind: die linke Hand, und die Finger der Rechten.

† Antinous. So nennen wir die Statue eines jungen Mannes im Belvedere, von deren wahren Bedeutung wir nichts wissen. 4) Antinous.

D 3 Dem

4) Antinous ein schöner Jüngling aus Bythinien war der Liebling des Kaisers Hadrian. Er ertrank im Nil, und zur Linderung des Schmerzens seines Freundes, vergötterte ihn die Kunst, die Hadrian beschützte,

Dem Ohngefähr in seiner Stellung überlassen, voll sorgloser Unbefangenheit, nur mit dem Genuße einer heitern Unthätigkeit beschäfftigt, kurz! ohne allen Anspruch hat dieser schöne Jüngling einen desto sichern, uns zu gefallen.

Die Natur ist in mehreren Theilen dieser Figur zum Ideal gehoben; aber die genaue Andeutung des Muskelnspiels, und das weiche Fleisch, das sie bedeckt, lassen ihr alle Reitze einer Natur, die wir kennen: Selbst die Unvollkommenheiten, die wir an andern Theilen bemerken, scheinen sie mit demjenigen, was wir täglich um uns sehen, auszugleichen. Ein Gefühl, das vermöge des Rückblicks des Zuschauers auf sich selbst, nicht wenig zur Liebenswürdigkeit eines Gegenstandes beiträgt, den er durch einzelne Vorzüge seiner Aufmerksamkeit werth hält.

Der

beschützte, auf vielfache Weise. Allein der Kopf unserer Statue hat mit einem Antinous nicht die geringste Aehnlichkeit, und der Kopf, den man in Deutschland unter diesem Nahmen in Gyps verkauft, gehört nicht dieser Statue, sondern der andern dieses Nahmens auf dem Capitol.

Viele halten sie für einen Mercur, bewogen durch die Aehnlichkeit mit einer Statue im Pallast Farnese. Ich habe schon dort die Gründe ausgeführt, warum ich eine untersetzte Figur wie diese, die sogar dem Vorwurf des Schwerfälligen nicht ganz entgeht, dem Charakter dieses Gottes nicht anpassend halte. Winkelmann Gesch. der Kunst, S. 844. Wien. Edit. hält sie für einen Meleager. Sie scheint mir zu viel Sanftes für diesen Jäger zu haben.

Der Kopf, die Brust, die Schultern und Hüften sind schön und treu. Dieser Zusatz von Treue hat einen Mengs und andere Kenner bewogen, dem jungen Künstler das Studium unsers Antinous in Ansehung der angezeigten Theile vorzüglich vor dem Studio des Apollo zu empfehlen. Der Bauch und die Beine sind nicht allein nicht ideal, sie sind auch gemein, unbestimmt und schwerfällig.

Die Arme fehlen. Die Beine sind angesetzt. Davon zeigen sich Spuren.

Es ist ein Unterschied zwischen dem Angesetzten und dem Neuen. Oft haben sich die alten Stücke abgebrochen bei der Statue gefunden. Der Bruch ist folglich kein sicheres Zeichen, daß die angesetzten Theile neu sind. Selbst die äußerlich anscheinende Verschiedenheit des Marmors ist kein zuverläßiges Merkmahl der Ergänzung; wenigstens nicht der Ergänzung in neueren Zeiten. Schon vor dem Verfall der Künste sind einige Stücke an verschiedenen Figuren ergänzt worden. Dazu kömmt, daß man, um mit Gewißheit über die Verschiedenheit des Marmors zu urtheilen, denselben ungeglättet und im Profil sehen muß.

Nöthige Erinnerung über voreilige Bestimmung moderner Zusätze zu antiken Statuen.

Das sicherste Unterscheidungszeichen des Alten von dem Neuen ist die Verschiedenheit des Stils. Aber um diese wahrzunehmen, wird eine vertraute Bekanntschaft mit dem Geist der Alten erfordert, hinreichend, um ihn selbst in den einzelnen Theilen unverdächtig wieder zu erkennen.

Laocoon.

† Laocoon. [5]) Eine Gruppe.

Darstellung höchster Bewegung der Seele und des Körpers, mit möglichster Bewahrung der Schönheit, scheint, nebst dem Eindruck des Mitleidens, der davon abhängt, die Absicht gewesen zu seyn, welche der Künstler bei Bearbeitung der Geschichte des Laocoon sich vor Augen gesetzt hat.

Laocoon hat den Zorn der Götter auf sich geladen: — Nach dem Virgil, — weil er mit verwegener Hand den Speer in die Seite des Pferdes geschleudert hatte, welches von den Griechen vor Troja zurückgelassen, von dem größten Theil der Einwohner dieser Stadt zu einem geheiligten Geschenke für den Tempel der Minerva bestimmt wurde. Eben bringt er dem Neptun ein Opfer, und seine beiden Söhne leisten ihm dabei Dienste der Opferknaben, als zwei Schlan-

5) Ich habe gleich zu Anfang dieses Buchs erklärt, daß meine Absicht dahin geht, den Liebhaber auf die Spur des Schönen der hauptsächlichsten Kunstwerke in Rom zu führen. Die Schicksale unserer Statue, die Untersuchung der Frage: ob der Künstler den Dichter, oder der Dichter den Künstler nachgeahmet habe, kurz! Alles dasjenige, was man nicht zu wissen braucht, um unsere Gruppe schön zu finden, gehört nicht hieher. Wer hierüber das Vortrefflichste lesen will, und zu gleicher Zeit eine Entwickelung des Gedankens dieses Kunstwerks, die der Geist des Urhebers eingegeben zu haben scheint, der lese des Herrn Hofraths Heyne Prüfung einiger Nachrichten und Behauptungen vom Laocoon im Belvedere. Sammlung antiquarischer Aufsätze, IItes Stück n. 1.

Schlangen von ungewöhnlicher Größe, den Vater mit seinen Kindern umschlingen, und sie mit schmerzhaften Bissen anfallen. Dies ist der Zeitpunkt, den der Künstler aus der Geschichte zur Darstellung gewählt hat.

Er konnte nicht glücklicher wählen. Der Vater war mit den Söhnen bei einer Handlung beschäfftigt: Sie opferten zusammen: Die gemeinschaftliche Gefahr, die Banden des Bluts, der Schutz, den das schwächere Alter von dem stärkeren erwartet, vereinigte bei einem gleichzeitigen Anfall alle drei Figuren zu einer, und eben dadurch verstärkten, Vorstellung des Leidens: aber die verschiedenen Grade dieses Leidens, die Verschiedenheit des Alters und der Empfindungen die davon abhängen, boten zu gleicher Zeit dem Genie des Künstlers die größte Abwechselung in Formen, Stellungen und Ausdruck dar.

Der Vater, der jetzt den ersten Biß der Schlange fühlt, dessen Beine bis jetzt allein umschlungen sind, besitzt noch den größten Theil seiner Kräfte. Inzwischen unfähig im Stehen das Gleichgewicht zu behalten, stämmt er sich sitzend gegen den Würfel der Ara und sucht nun mit ausgespreiteten Armen die Schlangen von sich abzuhalten, mit von einander gerissenen Beinen sich aus ihren Windungen loszuarbeiten. Aber zu gleicher Zeit fühlt er den Biß des feindlichen Thiers, sein Körper beugt sich rückwärts ab, sein Auge kehrt sich zum Himmel, und halb flehend, halb anklagend, ruft er mit gepreßter Stimme um Rettung und Gnade. 6)

6) Wir haben eine vortreffliche Beschreibung des Laocoon

Der jüngere Sohn ist von der einen Schlange ganz umklemmt, und das tödtliche Gift ihres Bisses unter der Brust scheint bereits seine Adern zu durchwühlen. Sein Alter ist das hinfälligste; Ermattet sinkt er zusammen, oder krümmt sich vor Schmerz, und wehrt nur mit schwacher Hand den Kopf der Schlange ab.

Der

coon von Winkelmann, G. d. K. W. Edit. S. 844. Allein in seiner Begeisterung sahe er mehr als das Werk zeigt. Der einfache Grundsatz, daß der Ausdruck der Schönheit nicht nachtheilig seyn dürfe, hat den Künstler sehr natürlich abgehalten, einen Menschen darzustellen, den der Schmerz zur Raserei treibt. Er braucht dabei an keinen idealischen, leidenden, erhabenen Helden gedacht zu haben. Der Begriff von großer gesetzter Seele folgt von selbst. Ganz vortrefflich setzt dies der Herr Hofrath Heyne, Samml. Ant. Auff. II. St. n. 1. S. 22. u. f. auseinander. Ich füge noch hinzu: Laocoon reißt die Augenlieder, und die Muskeln um die Augenbraunen herum, in die Höhe, die Unterlippe hängt schlaff herab. Dies ist dem Ausdruck des Zurückhaltens, des Verbeißens ganz zuwider.

Hingegen möchte ich dem Herrn Hofrath Heyne einen Zweifel darüber machen, daß, wie er sagt: Das ganze Angstgefühl des Vaters, der seine Kinder Todesqualen leiden sieht, den einen sterbend röcheln, den andern um Hülfe schreien hört, sich am Laocoon ausdrücke. Es ist möglich, und in einer fortschreitenden Vorstellung möchte dies ein sehr glücklicher, und auch von der Bildhauerkunst in einem andern Werke glücklich auszudrückender

Gedanke

Der ältere hingegen ist blos um das linke Bein und den rechten Arm von den Schlangen umwunden. Zwar unauflöslich, aber doch so, daß er noch nicht durch würklichen Schmerz, durch heftige Beklemmung leidet: desto mehr von Schrecken und Angst. Er schreiet, — und er kann vielleicht allein schreien — er streckt Arme und Augen zum Vater, und flehet, dessen

Gedanke seyn. Allein bei dem gegenwärtigen können wir uns dies blos denken: Wir sehen es nicht. Laocoon ist mit seinem eigenen Leiden beschäfftigt. Sein Blick ist nicht auf die Kinder, er ist gen Himmel gerichtet, von dort erflehet er Hülfe für sie alle. Diese Wendung des rückwärts in die Höhe gewandten Obertheils des Körpers war dem Künstler zu vortheilhaft, um ihr eine herabgebogene auf die Kinder, wie sie doch wohl, um jene Idee deutlich zu machen, seyn müßte, nicht aufzuopfern. Einen ähnlichen Ausdruck finden wir an den schönsten Töchtern der Niobe. Auch dort ist körperlicher Schmerz: auch dort Gefühl eines unvermeidlichen Schicksals: auch dort wenden sich die Augen gen Himmel mit rückwärts übergebogenem Haupte und der geöffnete Mund stößt Flehen und Klagen aus.

Beim Virgil schreiet der Vater laut auf. Der Herr Hofrath Heyne hat den Grund, warum hier der Künstler von dem Dichter abgeht, auch ohne Rücksicht auf das Gesetz der Schönheit, blos nach der Verschiedenheit des Eindrucks, den sie hervorbringen wollten, vortrefflich aus einander gesetzt. Die Stelle, die ein ganzes Buch unnütz machen könnte, steht S. 51. am angeführten Orte. „In „der Gruppe," sagt er, „ist Laocoon ein Leidender „mit

dessen Angstgefühl zu vermehren, den Hülfsbedürftigen um Beistand an.

So der Gedanke: Er ist fein, er ist reich, er ist groß: Die Ausführung steht ihm nicht nach.

Die Hauptfigur stellt einen Mann vor über die Mitte des gewöhnlichen Menschenalters. Laocoon gränzt an die Jahre des Greises, und diese Stufe des Alters gibt seinem edlen Körper ganz das ehrwürdige Ansehen

„mit einem schönen edlen Ausdrucke, der Mitleiden „erregen soll; aber beim Dichter ist er ein Mann, „der Schrecken und Entsetzen verursachen soll. Es „wird hier die Fabel in ganz anderer Absicht erzählt „und beigebracht. Ein Portentum, ein Schreck„wunder sollte da die Begebenheit seyn, welches auf „die Gemüther der Trojaner würkte: diejenigen, „welche abriethen, das Pferd in die Stadt zu brin„gen, und es der Minerva als ein geheiligtes Ge„schenk für die vermeinte Befreiung von der Bela„gerung in ihrem Tempel aufzustellen, sollten durch „das Schicksal des Laocoon abgeschreckt werden; „das Schicksal mußte also recht schrecklich beschrie„ben seyn; und zum Schrecken würkt wohl ein groß „Geschrei mehr als Seufzen.“ Ich möchte sogar behaupten, der Laocoon, den wir sehen, habe schreien können, den Augenblick vor, oder den Augenblick nach demjenigen, in dem wir ihn vorgestellt sehen. Hier ruft er die Unsterblichen um Hülfe an, und diese Handlung ist von derjenigen, da uns körperlicher Schmerz zum Geschrei zwingt, der Zeitfolge nach verschieden. Der eine Sohn schreiet würklich, und schreiet zum Vater. Er fühlt noch nicht, wie wenig ihm Sterbliche helfen können.

Ansehen, das ihr eigen ist; aber ohne Spur einer Abnahme von Kräften. Seine Söhne sind, den Verhältnissen ihrer Körper nach, Jünglinge, deren jüngster aber kaum die Jahre der Pubertät erreicht hat. So scheinen das herannahende Alter des Greises, das Alter unter dem ausgewachsenen jungen Manne, das Gefühl des Schicksals, das diese Unglückliche betrifft, zu erhöhen. In dem einen durch einen grösseren Grad von Empfindbarkeit, durch Anhänglichkeit an lang geknüpfte Verhältnisse: in dem andern durch harmlose Unbekanntschaft mit Leiden, durch mindere Stärke ihnen Spitze zu bieten.

Man denke sich drei Figuren von Schlangen umwickelt; wer wird sich, ohne das Werk gesehen zu haben, nicht die widrigste Vorstellung von dessen Würkung machen? Schlangen in Marmor? Stricke! unförmliche Massen! Um menschliche Körper gewunden? Hindernisse, die Schönheit der Umrisse, die Zierlichkeit der Formen wahrzunehmen!

Mit welcher Weisheit hat der Künstler diese Windungen der Schlangen zu benutzen gewußt! Kein Theil des Körpers, den das Auge zu sehen wünscht, wird ihm dadurch entzogen, und dem Ganzen dienen sie zur bequemsten und natürlichsten Verbindung.

Die Figuren unter einander, jede Figur für sich, bieten in Stellung und Lage der Glieder diejenige Abwechselung dar, die vor Ueberdruß der Einförmigkeit sichert. Die so oft mißverstandene Regel des Contraposts — im Grunde keine andere als der Mannichfaltigkeit in Einheit — ist hier mit gehöriger Mäßigung beobachtet. Der Körper des Vaters, dessen

Ober-

Obertheil sich hinten überbeugt, erhält durch diese Wendung die größte Schönheit.

Aber über Alles ist der Ausdruck zu bewundern. Das abwehrende Streben, die Spannung des Schmerzes zeigt sich in der Hauptfigur von der zusammengepreßten Stirn an, bis in die gestämmte Zehe mit gleicher Wahrheit in jeder auch der kleinsten Muskel. Ewig wird dies Stück dem Künstler ein Studium des Knochenbaues, des Muskelnspiels und der Richtigkeit der Zeichnung bleiben. Wie muß der Gedanke: daß der Urheber dieses Werks nach keinem lebenden Modelle, das ihm in einer so gewaltsamen Anstrengung hätte sitzen können, gearbeitet hat, uns zur staunenden Bewunderung seiner Geschicklichkeit heben!

Die Seite, in welche die Schlange den Biß thut, wird für den schönsten Theil gehalten.

Sollten wir bei so viel Schönheiten, die der nackte Körper darbietet, dem Künstler, der einen opfernden Priester vorzustellen hatte, aus diesem nackten Körper ein Verbrechen machen? Ihm eine Verletzung des Costume, eine Unschicklichkeit vorwerfen? Doch! ein neuer scharfsichtiger Kunstrichter [7]) glaubt, daß es nicht einst der Entschuldigung eines Mangels der Kleidung bedürfe. Die Gewänder sind würklich da. Sie liegen theils auf dem Würfel der Ara, theils flattern sie auf den Schultern der Söhne, und es läßt sich sehr natürlich annehmen, daß sie bei einer so gewalt-

7) Hr. Hofr. Heyne am angef. Orte. S. 29. Die Kopfbinde, die er an den Gypsabgüssen bemerkt zu haben glaubt, habe ich am Originale nicht gefunden.

gewaltsamen Bewegung, als das Sträuben und das Abwehren der Schlangen voraussetzt, abgefallen sind.

Der rechte ausgedehnte Arm ist angesetzt, und von gebrannter Erde. [8])

An den Kindern sind neu: ein Arm und eine Hand, auch verschiedene Stücke an den Schlangen.

Nach

8) Der Herr Hofrath Heyne a. a. O. S. 16. hat gezeigt, daß Fra. Giov. Agnolo den rechten Arm des Laocoon einmahl ergänzt habe. Allein sollte nicht der Arm, der dazumahl angesetzt wurde, entweder aus gebrannter Erde verfertigt, und gegen die Zeiten des Bernini abgängig geworden, oder der Arm, den man noch jetzt aus dem Groben in Marmor gehauen sieht, von diesem Künstler verfertigt seyn? Der Nahme des Ergänzers ist zu zweifelhaft, als daß ich wagen dürfte ihn anzugeben. Nach der Weichheit der Behandlung zu urtheilen, ist der gegenwärtige Arm nicht aus so frühen Zeiten, als Giov. Agnolo, und Bandinelli voraussetzen. Mir scheint er alle Kennzeichen der Berninischen Schule an sich zu tragen. Er ist würklich gut. Was Richardson von der widrigen Farbe sagt, hat seinen Grund darin, daß die bräunliche gebrannte Erde (creta) gegen den weißen Marmor absticht.

Die Nachricht, die Winkelmann von dem nicht angesetzten Arme gibt, daß derselbe so gearbeitet sey, daß er sich oben über den Kopf herüberzubeugen scheine, ist wohl nicht ganz richtig; so wie es mir schien, hat er mit dem jetzigen beinahe einerley Lage und Biegung.

Nach einem Urtheil unsers Mengs [9]) ist das rechte Bein des einen Knaben zu lang. Dies Urtheil trifft den älteren.

Einige bescheidene Zweifel über die Wahl des Sujets, als Vorwurf der Bildhauerkunst.

Mit derjenigen Bescheidenheit, die jedes Urtheil über ein vorzügliches Werk der Kunst begleiten sollte, das längst im Besitz allgemeiner Bewunderung ist, aber auch mit derjenigen Freimüthigkeit, zu der eine oft wiederholte Prüfung, und eine genaue Aufmerksamkeit auf meine Empfindungen mich berechtigen dürfen, gestehe ich meinen Lesern, daß diese Gruppe aller ihrer nicht zu bezweifelnden Vorzüge ungeachtet, den angenehmen Eindruck, den ich bei der Schönheit anderer Statuen erfahren habe, in mir nicht hervorgebracht hat.

Wenn ich in den Porticus trat, wo so viele erhabene Werke der Kunst um den Vorrang zu wetteifern scheinen, so zog mich mein Gefühl zuerst zum Apollo, zum Antinous hin; und bei ihnen vergaß ich mich Stundenlang in dem entzückenden Gefühle der Schönheit. Endlich verließ ich sie, um vor den Laocoon zu treten, wie man ein Lieblingsgeschäfft um einer ernsten Berufsarbeit willen verläßt, bewogen durch die Idee des Nutzens, den das Studium eines so künstlichen Werks für meine Kenntnisse in der Kunst haben müßte. Bei der Bewunderung, die ich dem Laocoon zollte, lag nicht selten die Erinnerung an die Schwierigkeiten zum Grunde, die der Meißel bei dessen Verfertigung überwunden hatte.

Vielleicht

9) Opere di Mengs. Memorie concernenti la sua Vita. p. LI.

Vielleicht müßte ich hier stehen bleiben; und wer würde mich so dann tadeln, ein Gefühl zu äußern, das ohnehin mehrere mit mir getheilt haben? [10]) Allein ich kann es nicht über mich gewinnen, eine Vermuthung über die Gründe dieser Empfindung zurückzuhalten, von der ich glaube, daß sie andere zu einer Berichtigung auffordern wird.

Die Bewegung des Körpers scheint für den Marmor zu heftig.

Marmor ist ein harter, schwerfälliger, unbeweglicher Stoff. Ich werde dies nie ganz vergessen, die Behandlung mag ihm noch so viel Leben geben; ja! es scheint, ich würde um so leichter daran erinnert, je gewaltsamer die Bewegung ist, zu deren Darstellung ihn der Künstler anwendet.

Der schwerfällige Stoff macht sie unwahrscheinlich; und die Anstrengung der Muskeln schadet der Harmonie der schönen Formen: Um Hauptvorzug der Bildhauerkunst!

Die Kunst, die sich mit diesem Marmor beschäfftigt, entzieht mir ganz denjenigen Theil der menschlichen Gestalt, in dem der Ausdruck des Affekts hauptsächlich liegt, das Auge: sie entzieht mir auch eine Eigenschaft, die ihn sehr verstärkt, die Farbe. Ja! das feinere Muskelnspiel, jene beinahe unmerklichen Erhöhungen und Vertiefungen der Haut gehen für den Meißel, der den Standort des Zuschauers immer etwas entfernter annehmen muß als der Pinsel, beinahe ganz verlohren. [11])

10) Unter andern Hemsterhuis lettre sur la Sculpture. Edit. d'Amst. 1769. p. 24.

11) S. hierüber Hemsterhuis am angez. Orte p. 10. la magie de l'expression ne sauroit atteindre à une grande distance. An einer andern Stelle sagt er: p. 9. Je veux bien croire que toute passion exprimée dans une figure quelconque doit diminuer un peu de cette qualité deliée du contour,

Um also dem Ausdruck gewaltsamer Anstrengung der Seele die gehörige Deutlichkeit zu geben, treibt der Bildhauer die Muskeln auf, läßt die Adern anschwellen, und höhlt die Seiten aus. Dies geschieht nicht ohne eine merkliche Menge von Erhöhungen und Vertiefungen hervorzubringen, die das Licht auffangen, und viele kleine Abtheilungen bald hell bald dunkel bilden. Was ist aber hiervon die Folge? Daß diese auf dem weißen Marmor grell gegen einander abstechenden Flecken, eine Härte hervorbringen, die dem Auge keinesweges gefällig ist. Die Bildhauerkunst entbehrt jenen Zauber der Färbung und des Helldunkeln, durch den in der Mahlerei, mehrere angeschwollene Muskeln in eine lichte Masse zusammen vereinigt werden, und durch welche Vertiefung nebst Erhöhung selbst im Hellen sichtbar werden.

Sollte wohl der Bildhauer bei der Wahl der Geschichte des Laocoon die Gränzen überschritten haben, die ihm die Materie, die er bearbeitete, vorschrieb? [12]) Sollte nicht jede Leidenschaft deren Aeußerungen schnell entstehen, und schnell verschwinden, unsere Betrachtung

tour, qui le rend si facile à parcourir aux yeux. und ich möchte hinzusetzen: die uns in der Bildhauerkunst, deren Hauptvorzug Harmonie der Schönheit ist, wichtiger seyn muß, als Ausdruck einer Leidenschaft.

12) Derselbe p. 24. le Laocoon appartient beaucoup plus à la Peinture qu' à la Sculpture. Seine Gründe sind metaphysischer gedacht und ausgedrückt. Ich citire ihn blos um die Uebereinstimmung der Empfindung zu beweisen.

tung von der Schönheit körperlicher Formen abziehen? Sollte wohl Schönheit mit dem Ausdruck einer Seele in Ruhe, oder wenigstens einer Seele in solcher Bewegung, die nicht von einer besondern Situation abhängt, die einen dauernden Eindruck auf Mine und Stellung hervorbringt, das was man eigentlich Physiognomie nennt, wahrer Zweck der Bildhauerkunst seyn? Sollte endlich der Ausspruch unsers Mengs: Man setze den Kopf des Laocoon in ruhige Fassung, so weicht er dem Apollo wenig an Schönheit, nicht zu gleicher Zeit das Lob der Ausführung und den Tadel des gewählten Süjets enthalten?

Noch eins! Bei den vielen Verdiensten, die der Künstler um die Anordnung der Figuren dieser Gruppe hat, darf ich eines anfechten, welches man ihm wahrscheinlich nach Kupferstichen, die das Maaß der Kinder im Verhältniß zu dem Vater zu hoch angeben, in Ansehung der Gruppirung beigelegt hat. Gruppiren heißt in der Mahlersprache unter andern auch so viel, als mehrere Figuren so neben einander stellen, daß sie nicht allein bequem übersehen werden können, sondern auch zusammen eine Masse von angenehmer Form ausmachen, an deren äußeren Umrissen die Axe des Auges mit Leichtigkeit sich auf und niederwälzt. In dieser Rücksicht sind die Figuren unsers Werks nicht gut gruppirt. Denn da die Kinder gegen den Vater sehr klein sind, so fühlt das Auge auch sehr merklich den Absprung von einer Figur auf die andere. Aber eben dies hebt die Hauptfigur so sehr heraus, und der verstärkte Eindruck desjenigen Theiles des Werks, welcher unserer Aufmerksamkeit am meisten werth ist, hält uns für den Abgang der schöneren Form des Ganzen,

Das Verdienst einer schönen Gruppirung wird diesem Werke gleichfalls bezweifelt. Gruppiren in der Mahlersprache, setzt unter andern auch eine Masse von angenehmer Form zum Voraus: und diese fehlt. Was der Form des

Ganzen abgeht, gewinnt der Eindruck der Hauptfigur.

zen, die doch hauptsächlich nur bei dem ersten Anblick auffällt, hinreichend schadlos.

Das Werk ist blos mit dem Meißel geendigt, und nicht polirt. Auch dies trägt das Seinige zur Härte bei, wenn es gleich den Ausdruck unterstützt.

Man glaubt die Aufstellung müsse höher seyn, ein Piedestal ohngefehr von Mannshöhe sey für eine Figur von Lebensgröße zu niedrig.[13]) Allein ich fürchte, dann ginge ein großer Theil des Ausdrucks verlohren, und ich glaube nicht, daß dasjenige was bliebe, uns dafür würde schadlos halten können.

Torso di Belvedere.

† Torso oder Sturz einer männlichen Natur von reifern Jahren.

Man hält dieses Bruchstück einer sitzenden nackten Bildsäule für das vollkommenste, was sich aus dem Alterthume auf uns erhalten hat, und es scheint allein hinreichend, Gewähr für die Höhe zu leisten, auf der die Künste ehemals standen, und zu der sie von uns noch nicht wieder gehoben sind.

Von der Bedeutung dieses Werks läßt sich nichts mit Gewißheit sagen. Kopf, Arme, Beine fehlen. Inzwischen ist der Charakter eines Hercules in den Formen unverkennbar, und die Stellung des nachläßig zusammen gefallenen Leibes, die gleichsam abgespannten Muskeln führen sehr natürlich auf den Begriff von Ruhe. Mengs [14]) und Winkelmann [15]) haben

13) So scheint auch der Herr Hofrath Heyne zu urtheilen. Sammlung antiquar. Aufsätze. IItes Stück. S. 29.

14) Opere di Mengs. T. I. p. 203.

15) G. d. K. W. E. S. 742.

haben den vergötterten, den verklärten Hercules in diesem Bruchstücke gesehen. Diese edle Bestimmung scheint der Vortrefflichkeit der Arbeit würdig; und wer würde dann noch weiter zweifeln, daß sie die ursprüngliche gewesen sey?

Es ist bekannt, daß die Formen des menschlichen Körpers aus einer unzählichen Menge von Erhöhungen und Vertiefungen bestehen, die den Gliedmaaßen, den Muskeln, der Haut das Wellenförmige, das Ausgeschweifte, das in einander Fließende geben, von denen in der Bildhauerarbeit Leben und Wahrheit abzuhängen scheinen: Kein Werk des Meißels kömmt hierin unserm Bruchstück bei. Von keiner Muskel sieht man den Anfang oder das Ende, und dennoch zeichnet sich eine jede mit der äußersten Bestimmtheit dem Auge vor.

Der Rücken und die Schenkel haben mir die schönsten Theile geschienen. Wenn man die Probe machen will, bei zugeschlossenen Augen langsam mit der Hand über die angezeigten Theile herzufahren, wird man wahres Fleisch zu fühlen glauben. Mehr will ich über die Schönheit dieses Werks nicht hinzusetzen. Man muß sehen, und schon viel gesehen haben, um den ganzen Werth dieses Rumpfes zu fühlen. Aber denjenigen, der ihn fühlt, muß ich darauf zurückführen, daß es nicht Wichtigkeit der Bedeutung, nicht Interesse des Ausdrucks ist, die seinen Blick an dieses Bruchstück ohne Kopf, ohne Arme, ohne Beine fesseln. Es ist das Wohlgefällige der Gestalt, die körperliche Schönheit, verbunden mit der Betrachtung der Geschicklichkeit des Künstlers, die uns diesen Rumpf für unser Vergnügen so werth machen.

chen. Sollte er wohl im Gemählde, wenn er auch in eben dem Grade der Vollkommenheit gemahlt wäre als er gehauen ist, einen gleichen Anspruch auf unser Vergnügen, auf unsere Bewunderung haben? Gewiß nicht! Dergleichen Bemerkungen werden uns unvermerkt auf den vollständigen Begriff des wesentlichen Unterschiedes zwischen Mahlerei und Sculptur leiten können.

Nach den Eisen zu urtheilen, die man in dem Gesäße bemerkt, ist dieser Ueberrest schon in älteren Zeiten restaurirt gewesen. So urtheilet auch Mengs.[16]) Sehr scharfsinnig bemerkt eben dieser Autor, daß der Schluß von der Vortrefflichkeit desjenigen, was sich auf uns erhalten hat, auf die Vortrefflichkeit desjenigen, was verlohren gegangen ist, nicht mit Sicherheit gelten könne. Wie viele Statuen kennt man nicht, die einzelne vortreffliche Partien haben, und im Uebrigen mittelmäßig sind?

Eine alte Innschrift zeigt einen Apollonius den Sohn eines Nestor als den Meister an.

Venus. Sie trägt ein Diadem, die Flechten der Haare fallen über die Schultern. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn. Sie hält ihr Gewand, das zu fallen scheint, halb über den Unterleib zusammen, und bedeckt mit der andern die Brust. Neben ihr ein Amor. Die Innschrift gibt ihr den Nahmen einer Veneris felicis, und nennt eine Sallustia und einen Helpidius als Personen, welche die Statue der Göttin geweihet haben.

Die

16) Opere. T. I. p. 203.

Die linke Hand und die Arme des Amors sind unergänzt geblieben. Das Werk ist ziemlich mittelmäßig.

Der Herr Hofrath Heyne hält diese Figur für eine Venus aus dem Bade.[17]) Ueber die Bedeutung des Beinahmen felix, und anderer die man der Venus beigelegt hat, sehe man die Beschreibung der Villa Borghese nach.

In Rom sieht man in den Figuren der Venus, die das Gewand auf den halben Unterleib herabfallend zusammen halten, die Stellung der Göttin, wie sie sich vor dem Paris entkleidete. Die Idee ist sinnreich und fein, wenn sie sich auch nicht critisch rechtfertigen lassen sollte.[18])

† Commodus. So wird die Statue eines Mannes im reiferen Alter genannt, der auf seinem Arme einen Knaben trägt. Ein gewisser individueller

 Charakter

17) Samml. Antiq. Aufsätze. I. Stück. S. 158.

18) Richardson S. 520. Volkmann S. 141. erwähnen einer Venus, die nackt mit der einen Hand die Natur bedeckt, und mit der linken das Gewand, das auf einer Vase ruhet, aufhebt. Herr Hofrath Heyne, Samml. antiq. Aufsätze I. Stück, S. 144. glaubt, sie komme in der Stellung der Cnidischen am nächsten. Auch Fea in seiner Italienischen Uebersetzung spricht davon mit übertriebenen Lobeserhebungen. Daß sie in diesem Hofe nicht steht, weiß ich gewiß. In den folgenden Zimmern kommen noch einige Statuen der Venus vor. Allein, vielleicht sollte ich mich schämen es zu gestehen; ein Werk von ausserordentlicher Schönheit erinnere ich mich nicht darunter gefunden zu haben.

Charakter von Fröhlichkeit und der Lorbeer lassen auf ein Portrait schließen. Ob aber des Commodus? Daran ist zu zweifeln. Der Grund zu dieser Benennung liegt in dem Charakter eines Hercules, den diese Statue an sich trägt. Wir wissen, daß sich Commodus gern als Hercules vorstellen ließ, und eine Nachricht, die wir haben, sagt: Daß ein kleiner Liebling des Commodus die Liste derer, die sein Herr zum Tode verdammt hatte, zum Fenster hinaus geworfen, und dadurch Veranlassung zu dessen Ermordung gegeben habe.

Andere halten diese Statue für einen Hercules, der den Ajax segnet; andere nennen den Knaben Hylas; andere Telephus; [19]) andere schlechthin Amor.

Die Statue hat gute Verhältnisse, und dienet daher den Künstlern als Studium der Maaßen des reiferen männlichen Alters. Uebrigens ist sie ziemlich mittelmäßig; Muskeln und Junkturen sind sehr hart angedeutet.

† Lucius Verus. Man schätzt diese Statue wegen der besorgten Ausführung in den Beiwerken.

Diese Statuen stehen in den Nischen der Wand des hintern Porticus.

Zu meiner Zeit standen noch folgende Kunstwerke, die Aufmerksamkeit verdienten, längs der Wand hin.

Eine Nische, deren ehemalige Bestimmung nicht wohl abzusehen ist, es wäre denn, daß sie zum Behält-

19) Visconti soll dieser Meinung gewesen seyn. Feas ital. Uebers. d. G. d. K. T. II. p. 400. n. 1.

Behältniß einer Begräbnißurne gedient hätte. Sie ist rund umher mit Figuren von halberhobener Arbeit geziert, und diese Arbeit ist vortrefflich. Es sind Störche, die neben Vasen und Bäumen stehen, und Schlangen verzehren.

Ein Sarcophag. Das Basrelief stellt einen Imperator vor, den eine Victorie krönt. Zu seinen Füßen ein gefangener Barbar: Ein anderer bringt ihm ein Kind, andere liegen in Fesseln; überher Wagen mit Beute beladen, Trophäen u. s. w. Die Arbeit scheint aus späterer Zeit zu seyn, aber aus einer solchen, in der der gute Stil noch nicht verlohren gegangen war.

Um dieses Stils willen können Werke, die übrigens in der Ausführung mittelmäßig sind, dem Liebhaber merkwürdig werden. Er macht sich mit der Denkungsart der alten Künstler mit ihrer Vorstellungsart bekannt, und gewöhnt sein Auge an richtige Verhältnisse, leicht in einander laufender Junkturen, Simplicität der Stellungen, und guten Wurf der Gewänder.

In welcher Rücksicht Werke aus der spätern Zeit, bei deutlichen Spuren des Verfalls der Kunst, dennoch interessant bleiben können?

† Ein Sarcophag mit einem Bacchanal von vortrefflichem Stile, und zum Erstaunen fleißiger Ausführung. Schade! daß dieser Fleiß an Trockenheit gränzt, und daß die Zeichnung mehrere Unrichtigkeiten hat. Er ist außerdem stark ergänzt.

† Eine Vase von schwarzem Basalt, der wie angelaufene Bronze aussieht. Sie ist mit Masken geziert, und von schönster Arbeit und Form. Ob sie gleich in mehrere Stücke zerbrochen gefunden wurde, so hat man sie doch sehr gut wieder zusammengesetzt.

Zwei große länglichte Urnen, oder vielmehr Badewannen, von rothem orientalischem Granit.

† Torso eines gefangenen Barbaren aus dem Pallast Pichini, dessen vortreffliches Gewand dem Raphael oft zum Studio gedient hat.

In den Nischen der Pfeiler, die den Porticus stützen.

Eine sitzende Venus oder vielmehr Nymphe mit einer großen Muschel auf dem Schooße. Ich führe sie an, weil eine Copie dieser Idee zu einem schönen Wasserbehälter in einem Zimmer dienen könnte.

Ein Hercules mit einem antiken Füllhorn, mit diesem Attribute bezeichnet, nennt man den Hercules gemeiniglich Placidus.

† Zwei Molossen, oder große Hunde von vortrefflicher Arbeit, die ehemals im Pallast Pichini befindlich waren, stehen jetzt am Eingange des Saales der Thiere. [20])

Saal

20) Folgende Kunstwerke standen zu meiner Zeit außer den angezeigten in diesem Hofe.

Ein Sarcophag mit dem Kampfe der Amazonen wider die Griechen.

Ein anderer ohne Figuren.

Ein anderer mit der Fabel der Niobe.

Ein anderer mit Geniis die ein Bacchanal feiern.

Ein anderer mit Figuren zweier Eheleute. Der Mann in römischer Kleidung reicht dem beschleier-

schleierten Weibe die Hand. Eine ähnliche Vorstellung aber ganz rund gearbeiteter Figuren steht im Pallast Giustiniani. Auf unserm Basrelief sieht man außerdem einen Amor mit der Fackel, und zu beiden Seiten stehen zwei Genii, die die Arme über den Kopf kreuzweis zusammen legen.

Ein anderer mit der Fabel des Endymion.

Ein anderer mit den vier Jahrszeiten.

Eine Wanne von schwarzem Basalt.

Eine andere von grünem Basalt.

Eine sitzende Muse.

Der Sturz einer Consular-Statue mit einem vortrefflichen Gewande.

In den Nischen der Pfeiler, die den Porticus stützen.

Eine fortschreitende Minerva.

Eine stehende Minerva. Auf dem antiken Schilde ein Medusenkopf.

Priap. Ein wohl conservirter Alter mit einem Kranze von Weinreben, einem Knebelbarte, und einem andern Barte, der in Locken herab fällt. Den langen Rock hat er aufgenommen, um in dem Schooße Weinbeeren zu tragen. Er zeigt auf solche Art sein charakteristisches Glied, und dies dient ihm zu gleicher Zeit die Last zu tragen. An den Beinen ist er mit Halbstiefeln bekleidet. Ich glaube, die Figur könnte zur Bestimmung des Costume eines ehemaligen italienischen Bauers dienen.

Die Figur einer Stadt. In der antiken Hand ein Anker, in der restaurirten ein Ruder.

Im Innern des Hofes über den Arcaden Basreliefs.

Triumph des Bacchus und der Ariadne.

Hector reißt sich aus den Armen seines Weibes und seines Sohnes los. Paris hält die Leier.

Neun



Saal der Thiere.

Die größte Anzahl der hier befindlichen Bildhauerarbeit stellt Thiere vor. Aber unter ihnen stehen auch einige menschliche Figuren; diese will ich zuerst anzeigen.

† Meleager. Den wilden Schweinskopf an der einen, den Hund an der andern Seite. Der Pabst kaufte ihn Anno 1772 für 6000 Scudi aus dem Pallast Pichini, wo er ehemals stand.

Charakter eines Meleagers.

Meleager hat den Charakter eines jungen Helden aus den roheren Zeiten, in denen Verachtung der Gefahren, Stärke, und Geschicklichkeit in Leibesübungen Anspruch auf diesen Nahmen gaben. Biederer grader Sinn, Feuer und Herzlichkeit zeichnen ihn aus. Aber dabei ist er auch rauh und trotzig. Er verfolgt das Wild, wenn er mit Männern nicht kämpfen kann, und hat dabei sein Mädchen lieber als Mutter und sich selbst.

Unsere Statue verdient durch eine gut gedachte Stellung und durch Richtigkeit der Zeichnung eine Stelle unter den guten Antiken. Aber zu den besten gehört sie nicht. Man wirft der Ausführung mit Recht eine gewisse Härte vor; der Kopf wird durch eine zu starke Nase entstellt; man sagt, diese Nase sey neu. Der linke Arm fehlt.

Mit

Neun Musen, Minerva, Apollo.
Ein Bacchanal mit Masken.
Die Thaten des Hercules.
Mehrere Larven.

Mit Zuverläßigkeit kann man über diese Statue nicht urtheilen, weil man sie nicht im rechten Lichte sieht.

† Der Nil. Ein liegender Flußgott, um den 16 Kinder herum spielen. Eine Andeutung der Ellenzahl derjenigen Höhe, auf welcher der Fluß bei seinen Ueberschwemmungen die größte Fruchtbarkeit verbreitet. Auch sieht man noch andere Beiwerke, als Crocodilen, Schiffe u. s. w. an der Basis. Der Flußgott selbst ruhet auf einem Sphynx von großer Schönheit. Die Kinder sind unverhältnißmäßig klein gegen die colossalische Hauptfigur, und zum Theil ergänzt.

Ungeachtet der colossalischen Gestalt dieser Statue ist das Spiel der Muskeln vortrefflich, und das Fleisch von äußerster Weichheit. Der Kopf hat einen vortrefflichen Ausdruck von gütiger Größe.

Tiber. Er dient dem Nil zum Gegenstück, oder vielmehr, wenn ich das französische Compagnon so übersetzen darf, zum Gefährten. Aber er ist von einer andern Hand und unter jenem an Schönheit. Seine Haare an der Stirn heben sich in die Höhe, und fallen dann wieder herab. Die Alten scheinen einen Begriff von Ehrwürdigkeit mit dieser Art des Haarwuchses verbunden zu haben, den sie, wie man behauptet, von den Mähnen des Löwen entlehnten.

Ueber den Begriff von Ehrwürdigkeit, den die Alten mit den Locken verbunden zu haben scheinen, die sich an der Wurzel in die Höhe heben und deren Spitzen herabsinken.

† Ein kleines Basrelief. Bacchus mit seinem Gefolge. Genii tragen theils dessen Attribute, theils führen sie dieselben auf Wägen, die mit Thieren verschiedener Gattung bespannt sind.

Eine sogenannte Janusterme mit zwei Köpfen, deren einer einen Homer vorstellt.

Pan

Pan zieht einem Faun einen Dorn aus dem Fuße. Der Ausdruck vortrefflich. Dies Stück ist aus Villa Mattei hieher gebracht.

Besondere Vorstellungsart einer Diana von Ephesus.

Diana von Ephesus, Sinnbild der Natur, besonders der Fruchtbarkeit und Festigkeit der Erde. Der Leib bestehet aus Weiberbrüsten, und einer Art von Windeln, aus denen zum Theil unerklärbare Thiere, und andere Formen hervorragen. Bei einer solchen Vorstellungsart können nur Kopf und Extremitäten ein Gegenstand der schönen Zeichnung seyn, das Uebrige wird höchstens der besorgten Ausführung wegen merkwürdig. In Rücksicht beider verdient diese Statue Aufmerksamkeit.

Ein Sarcophag mit Nereiden und Tritonen.

Sammlung von Thieren.

Die Menge von Thieren, die man hier versammelt sieht, führt auf sonderbare Betrachtungen. Selbst die unbeträchtlichsten haben hier ein Bild. Wie groß muß der Luxus der Alten gewesen seyn, ihr Reichthum, die Menge ihrer Künstler, ihre Liebhaberei!

Ich will nur die vorzüglichsten dem Liebhaber anzeigen. Die Note enthält das vollständige Verzeichniß.

† Ein kleiner Löwe von Breccia. Die Farbe des Marmors ist vortrefflich genutzt, und die Arbeit äußerst fein. Man sollte das Werkchen für eine Camee halten.

Ein großer Adler im Begriff aufzufliegen aus Villa Mattei.

† Eine Ziege. Ein treffliches Stück, das ehemals einen Theil einer Gruppe ausgemacht zu haben

haben scheint. Man bemerkt am Barte die Hand eines Kindes.

Ein Hahn aus Villa Mattei.

† Ein wüthender Stier. So schön, daß Künstler ihn den Apollo unter den Thieren nennen. Der Ausdruck ist vortrefflich. Das Werk ist nur klein, aber mit äußerster Bestimmtheit gearbeitet. Ich pflege mich auf die Schönheit der Gestalt dieses Thieres gegen diejenigen zu berufen, die jene Behauptung: die Gestalt des Hercules sey von einem Stiere entlehnt, unter der Würde dieses Gottes halten.

Ein Hirt tränkt eine Kuh, während daß ein Kalb saugt; schönes Basrelief.

Ein Hirsch, den zwei Hunde anfallen. Vortrefflich von Ausdruck und Arbeit.

† Zwei Windhunde, die mit einander spielen.

Ein Tigerkopf von Alabaster.

Ein Storch, der eine Schlange frißt.

Kopf einer Ziege.

Mäuse beim Grabe des Nero gefunden.

Ein Kaninchen.

Ein Tiger von Breccia Granito aus dem Pallast Colonna.

Eine Windhündin.

Ein todtes Lamm auf einem Altare aus Villa Mattei.

Ein Esel von grauem Marmor. Das Weinlaub, mit dem der Kopf umkränzt ist, scheint den Esel des Silen zu bezeichnen.

Ein Storch von rothem Marmor.

† Eine

† Eine Sau mit Ferken von vortrefflicher Arbeit.

Eine Gans in einer Schaale, die wahrscheinlich zur Fontaine diente.

† Der Fußboden von Mosaik besteht aus drei Stücken. Zwei derselben stellen in natürlichen Farben Thiere und Früchte vor. Das mittelste aber ist aus schwarzen und weißen Steinen zusammengesetzt, und zeigt einen Adler, der einen Hasen frißt, einen Leoparden, und eine Wölfin.

Dieser Fußboden ist vortrefflich. 21)

Zimmer

21) Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer:

Ein Gefäß von schwarzem africanischen Marmor. Zwei Raben zu jeder Seite dienen zu Handgriffen.

Ein Sarcophag mit dem Raube der Tochter des Leucippus durch Castor und Pollux.

Ein Aegyptisches Idol.

Ein Raubvogel von schwarzem Basalt.

Ein Reh von Alabastro fiorito. Der Leib allein antik.

Ein Triton, der eine Nymphe geraubt hat, stark restaurirt. Arme und Beine gewiß neu.

Ein Sarcophag mit dem Tode des Agamemnon.

Zwei Pfauen.

Ein Vogel Ibis.

Minotaur, Büste.

Eine andere Diana von Ephesus von der im Texte angezeigten verschieden. Die letzte steht auf einem Altare, an dem ein Aegyptisches Opfer im Griechischen Stile gearbeitet ist.

Hercules

Hercules, der den Diomedes umbringt. Basrelief.

Eine Säule mit Verzierungen auf einer Basis mit einem Aegyptischen Opfer im griechischen Stile.

Hercules, der den Geryon tödtet. Basrelief.

Ein Knabe, der einen Vogel trägt.

Eine Henne. Sie steht auf einem Sarcophag.

Ein Gefäß. Ammonsköpfe dienen statt der Griffe.

Ein anderes mit Blättern.

Eine wilde Taube.

Ein Hyppogryph von Alabastro fiorito.

Ein liegender Stier.

Ein Crocodill von schwarzem Marmor.

Amor im Wagen von zwei wilden Schweinen gezogen. Basrelief.

Eine Vase mit Ammonsköpfen statt der Griffe.

Ein verwundeter Krieger, der sich im Fallen vertheidiget; er trägt eine phrygische Mütze.

Ein Elephant. Basrelief.

Ein Ziegenkopf.

Zwei Sarcophagen.

Eine Kröte von Rosso antico.

Ein Schaafskopf.

Ein Kameel.

Eine Kuh von Marmo bigio.

Ein Löwe von derselben Materie.

Ein Knabe der ein Crocodil hält.

Ein colossalischer Kameelskopf, der wahrscheinlich zu einer Fontaine diente.

Ein Sarcophag, gefunden bei dem Grabe des Nero. Das Basrelief stellt einen Wolf, oder wahrscheinlicher einen Fuchs vor, der einer Katze ein geraubtes Huhn abnimmt.

Ein Tiger, der sich hinter die Ohren kratzt.

Eine wilde Taube auf einem Dattelbaum.

Ein Stachelschwein. Basrelief.

Ein Sarcophag mit dem Raube des Ganymedes.

Ein indianisches Schwein.

Kopf eines Rhinoteros.

Hercules, der den Dreifuß des Apollo geraubt hat. Basrelief.

Ein Tiger.

Hercules, der den Cerberus fesselt. Basrelief.

Ein Löwe aus dem Pallast Mattei.

Eine Katze.

Ein Gefäß mit verschiedenen Thieren in Basrelief.

Centaur der einen Hasen hält, auf seinem Rücken ein Amor. Nur der Torso des Centauren ist alt.

Ein Aschenkrug, dem Enten zu Griffen dienen. Gut.

Ein Sarcophag. Charon führt einige Schatten zur Unterwelt, in der man verschiedene Höllenstrafen vorgestellt sieht.

Rehkopf von Rosso antico.

Eine abgebrochene Säule von Breccia d'Egitto auf welche man eine moderne Vase aus dem alten seltenen Porphyr, der grün und mit goldenen Adern durchschlängelt ist, gearbeitet, gesetzt hat.

Ein Basrelief mit einer weiblichen Figur auf halben Leib, die bekleidet ist, und opfert. Unten steht die Innschrift:

Laberia Felicia
Sacerdos Maxima Matris
Deum.

Kopf



Zimmer der Musen.

Apollo und die Musen.

Man hat die Statuen aller Neun Musen bei einander haben wollen. Einige derselben sind zu Tivoli in der Villa des Hadrian auch würklich bei einander nebst dem Apollo Musagetes gefunden. Ob sie alle von einer Hand verfertigt; ob sie nicht schon bei Anlegung der Villa selbst zusammen gelesen worden; ob sie in alten Zeiten in einer Gruppe vereinigt gestanden haben? sind Fragen, die ich unbeantwortet lasse. Inzwischen meine Meinung über dergleichen weitläuftige Compositionen in der Bildhauerkunst habe ich bereits geäußert. [22]) Der Künstler, der die wahren Gränzen seiner Kunst, das Maaß menschlicher Kräfte genung kennt, wird sich schwerlich an die Zusammensetzung vieler Figuren wagen, und als mahlerische Gruppe aufgestellt, das glaube ich mit mehrerer Dreistigkeit behaupten zu können, thun sie keine Würkung.

Genung! Man hat in der Villa des Hadrian nur einige Figuren der Musen zusammen gefunden. Die fehlenden hat man von allen Seiten herbei geschafft.

Die Benennungen sind eben so willkührlich als der größte Theil der Attribute, die sie bezeichnen.

F 2 † Mel-

Kopf und Arme sind neu. Inzwischen sieht man auf der Schulter die Spuren des Schleiers, den ihr der moderne Künstler über den Kopf gezogen hat; und ein antikes Stück des Blumenkranzes, den sie in der Hand trägt.

22) Oben beim Pallast Farnese.

† Melpomene. Den Kopf mit Weinlaub bekränzt, hält sie in der rechten Hand eine scheußliche Maske. Diese Hand ist neu, aber die Hälfte der Maske ist alt. Den Fuß mit dem Cothurn bekleidet, setzt sie auf den Stamm eines Baums, und lehnt den Arm mit vorgebeugtem Körper auf das Knie. Dieser Arm ist neu, nebst der Hand, in welcher sie den Dolch trägt.

Herrlicher Kopf der tragischen Muse.

Der Kopf dieser Statue ist wo nicht der schönste, gewiß der gefälligste von allen weiblichen, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben. An vielen derselben bemerken wir eine Ruhe, die an Ernst gränzt. Die Uebereinstimmung der Züge, das Verhältniß der Theile zu einander, kurz! die eigentliche ruhige Schönheit, oder die Schönheit ohne Reitz ist es, die uns Bewunderung abpreßt. Aber der Kopf unserer Muse hat den Reitz überher, und fesselt dadurch gleich beim ersten Anblicke unauflöslich. Wir sehen sie in dem Alter, in welchem unser begeisterte Winkelmann die Mädchen mit Rosen vergleicht, die nach einer schönen Morgenröthe beim Aufgang der Sonne aufbrechen. Ihr Ausdruck ist dem einer reinen unbefangenen Seele ähnlich, die unter muntern Gesängen Blumen gelesen hat, und durch die Ankunft eines schönen Jünglings unterbrochen wird. Ihr Auge scheint ihn zum ersten Mahle zu erblicken und die Ahndung der Empfindbarkeit, die durch ihre unbefangene heitere Mine durchstrahlt, ist vielleicht dasjenige, wodurch sie unser Herz am sichersten gewinnt.

Aber wie paßt dieser Charakter zu dem Charakter einer tragischen Muse? Dies bleibt mir Räthsel.

Der

Der Rest der Figur ist mittelmäßig, und in der Ausführung vernachläßiget. Auch dieser Abstand des Kopfs zum Rumpf bleibt mir Räthsel.

Thalia. Hier ist der Rumpf das Vorzüglichste. Denn der Kopf hat durch die Ergänzung stark gelitten. Der Putz desselben besteht aus Weintrauben und Epheu. Die Drapperie ist eben so schön gedacht, als gearbeitet. Beide Arme sind neu; folglich mit ihnen die Klappertrommel, (tambour de basque). Aber der gekrümmte Stab oder Lituus in der andern wird durch die antike Hälfte, die sich am Tronk erhalten hat, gerechtfertigt. Bei ihr liegt eine Maske. Die Beine sind ins Kreutz über einander geschlagen.

† Urania. Der Kopf, eine schöne Natur, zeigt beinahe den Wunsch gefallen zu wollen. Aber wir bemerken ihn gern diesen Ausdruck der Zuvorkommung so weit entfernt von aller Andringlichkeit. Die Haare sind wie an der Venus hinten in einen Schopf zusammen gebunden.

Diese Figur ist eine der schönst bekleideten die wir haben. Durch den leichten Faltenschlag wird dem Auge nichts von der Eleganz der Formen des reitzend gestellten Körpers entzogen.

Die beiden Arme sind nebst den Attributen der Weltkugel und des Griffels neu. Der Kopf ist alt, aber aufgesetzt.

Calliope. Der Kopf ist sehr ergänzt. Die Arme mit dem Buche und der Trompete sind neu.

Polyhymnia. Der Kopf mit Blumen bekränzt ist schön. Sie hat sich in einen Mantel gewickelt; dieser ist gut gedacht, aber trocken ausgeführt.

† Melpomene aus dem Hause Mattei. *) Der Kopf ist aufgesetzt, und hat einen Ausdruck von moderner Grazie, etwas Fremdes, das mir bald den Verdacht erwecken sollte, daß er nicht alt sey. Ich will inzwischen nicht darüber entscheiden. Die Hand mit der sie den Schleier hält, ist augenscheinlich neu.

Das Gewand ist vortrefflich.

Erato mit dem Diadem. Die Drapperie ein wenig schwerfällig. Der Kopf soll aufgesetzt seyn.

Euterpe sitzend. Der Kopfputz ist von Lorbeern. In den Händen der modernen Arme hält sie eine Rolle, die durch den antiken Theil, der sich mit dem Gewande erhalten hat, gerechtfertiget wird.

Terpsichore sitzend. Der Kopf soll aufgesetzt seyn. Die Arme größtentheils neu.

Clio. Aus dem Pallast Lancelotti. Raphael scheint sie bei einigen seiner Figuren zum Vorbilde genommen zu haben. Das Gewand liegt ein wenig zu fest an, und hat die Ansicht eines feinen Leinens. Der Schuh von besonderer Form.

Charakter des Apollo Musagetes.

† Apollo Musagetes Anführer der Musen. Sein Charakter ist der eines wollüstigen Genießers der Künste, die Friede und Muse erzeugen, und die um genossen zu werden, eben so viel Ruhe von Qualen eigennütziger Leidenschaften, als Abgezogenheit von lebhafter Thätigkeit, gewaltsamer Anstrengung, und

*) Sie war daselbst unter dem Nahmen Livia bekannt. Winkelmann nennt sie Melpomene. Fea Ediz. della Storia delle arti del disegno presso gli antichi di Giov. Winkelmann, T. II. p. 329. n. A. nennt sie Pudicizia und gibt ihr einen neuen Kopf.

und peinigenden Sorgen erfordern. Eine selige Stille, eine Genügsamkeit, wie sie das Anschauen himmlischer Vollkommenheit, und Füllung der Einbildungskraft allein zu gewähren im Stande sind, und eine gutherzige Heiterkeit äußern sich in der süßen Entzückung seines Blicks, und in der ruhigen Lage seiner Gesichtszüge. Aber eine gewisse Weichlichkeit, wie sie dem Geschlechte eigen gehört, das vorzüglich vor dem unsrigen auf die Ausbildung angenehmer Talente berechtiget scheint, oder wie wir sie uns an den Bewohnern der Länder unter heißeren Himmelsstrichen denken, zeigt sich zu gleicher Zeit in Formen und Kleidung.

Sein langer Rock wird mit einem Gürtel gerade unter der Brust zusammengefaßt. Ein langer Mantel auf den Schultern befestigt, flattert weit umher, und sein aufgebundenes Haar ist mit einer Lorbeerkrone umgeben. Er schreitet fort, und diese Stellung hat einen eben so natürlichen als edeln Ausdruck. Das Gewand ist gut gedacht, aber nicht eben so gut ausgeführt.

Wenn mich meine Vermuthung nicht trügt, so ist dies Werk die Copie nach einem viel schönern, das verlohren gegangen ist, aber schon die Seltenheit der Vorstellungsart macht es unserer ganzen Aufmerksamkeit werth. [23])

Die Arme sind bis auf die Hälfte neu. Aber die Leier wird durch das Band gerechtfertigt, mit dem sie um seine Schultern hängt.

23) Eine ähnliche Statue ist mit den neun Musen nach Stockholm gegangen, die Volpato zu meiner Zeit an den König von Schweden verkaufte.

† Zu den Füßen dieses Apollo ein herrlicher Dreifuß mit allen Attributen des Gottes. Er ist von Piranese gekauft. Das Gefäß von Granit, das darauf steht, ist schön, aber neu.

Aspasia, Terme mit zusammengesetzten Füßen, und dem griechischen Nahmen. Auf dem Kopfe, der nicht besonders schön ist, trägt sie einen Schleier.

Pericles. Schöne Terme mit dem griechischen Nahmen.

Vorläufige Bemerkung über Büsten mit angeblich antiken Nahmen.

So sehr man sich im Allgemeinen hüten muß, dergleichen Nahmen für alt anzunehmen, so haben mich doch glaubwürdige Männer versichert, daß einige der Büsten, die hier mit Nahmen bezeichnet sind, würklich bei dem Ausgraben in der Villa des Hadrian zu Tivoli mit der antiken Innschrift gefunden sind.

Von dem Betruge, der sonst in diesen Fällen gewöhnlich ist, ein Mehreres weiter unten, um nicht Alles auf einmahl zu sagen.

† Adonis. Eine der guten Statuen, die in neueren Zeiten gefunden sind. In der Mine liegt ein Zug erhabener Melancholie, und diese zeigt sich auch in der nachläßigen, beinahe hinfälligen Stellung, die einen Geist andeutet, der ganz mit seinem Kummer beschäfftiget, auf äußere Dinge nicht achtet. Der Kopf ist das schönste an diesem Werke, und mit einer Hauptbinde umgeben. Der Körper geht nicht über die schöne Natur hinaus. Der Arbeit daran kann man einige Härte vorwerfen. Man bemerkt viele Ergänzungen, unter denen beide Arme, ein Bein mit der Hüfte und ein Fuß die hauptsächlichsten sind.

† Gany-

† Ganymedes vom Volpato gefunden. Man kann diese Statue dreist unter die schönsten des Alterthums setzen. Ganymedes und dessen Charakter.

Ganymedes ist das Ideal eines Knabens der Freuden, über deren Rechtmäßigkeit die Alten von den unsrigen verschiedene Begriffe hatten. Was der bekannte Geschmack einer Glycera [24]) zu dem Charakter eines Lieblings verlangen könnte, mit dem die Stunden unter Kosen und neckenden Scherzen verfließen, das liegt, der Mine nach, in dem Charakter des schönen Knabens. Ich nenne ihn Knaben: Aber er hat schon die Ansprüche des Jünglings. Ein gewisser schalkhafter Zug um seine Lippen herum, das lichtvollere Auge verkündigen, daß er die Rechte entdeckt, die ihm zunehmende Stärke auf höhere Freuden gibt. Er ist in dem Uebergange von sorgenloser Gleichmüthigkeit zu dem Zustande, in dem man mit dem gegenwärtigen Genusse das Bewußtseyn seines Glücks verbindet. Seine Dankbarkeit für das Vergnügen das er theilet, wird das Vergnügen, das er gibt, erhöhen; und seine muthwilligen Versagungen werden nie zur eigensinnigen Weigerung ausarten.

Sein Körper vereinigt die schönen Verhältnisse der Jünglingsjahre mit der Zartheit der Umrisse des Knabenalters. Den Knochenbau hat er vom Jüngling, sogar die stärkeren Muskeln, die dem Fleische Festigkeit, Elasticität und Wölbung geben. Aber das rundliche völlige Fleisch, das zum Kneipen einladet, die fettliche Haut, die die Hand zum Streicheln anzieht, hat er vom Kinde.

24) Sie gab Jünglingen die kaum zur Pubertät gelangt sind, in den Spielen der Liebe den Vorzug.

So zeigt sich unser Ganymed. Der Kopf mit der phrygischen Mütze so schön er noch ist, hat doch schon durch die Ergänzungen gelitten. Das Bewundernswerthe aber ist der Körper, an dem sich die Kunst des Meißels erschöpft hat. Das Spiel seiner Muskeln ist so gelehrt, so bestimmt, und dennoch unter der weichen geschmeidigen Haut so natürlich, so fließend, daß ich unter allen antiken Statuen ihm in dieser Rücksicht nur den berühmten Torso des Belvedere an die Seite setzen kann.

Der rechte Arm ist modern. Die Beine sind zusammengestückt. Der Adler der bei ihm steht, hat sich bis auf den Schnabel und den linken Flügel unversehrt erhalten. Der Ausdruck in dem Thiere ist gut.

Eine weibliche Figur aus dem Pallast Barberini, bekannt unter dem Nahmen des Spartanischen Mädchens. Diese Benennung gründet sich auf die Stellung, die einen Antritt zum Laufen anzeigt, und auf die männlichen Füße. Allein dieser Ausdruck liegt wohl hauptsächlich in den modernen Armen, die sich wie beim Ansetzen zum Rennen zurückstemmen. Der breite Gürtel und die übrige Kleidung führt mich auf die Vermuthung, daß dies eine Amazone sey. Die Falten sind etwas gradlinigt, und verrathen einen alten Stil.

Aratus, schöner und vortrefflich gearbeiteter Kopf.

Sabina; Aus dem Gewande, das wahrscheinlich nur ein feines Leinen vorstellen soll, aber fest an die Haut klebt, glaubt man schließen zu können, daß diese Figur aus dem Bade komme. Der Körper ist schön; die Ausführung fein. Die Arme sind neu.

Perian=

Periander, schöne Terme, mit der antiken Innschrift, und zusammengeschlossenen Beinen.

Ein junger Hercules, schöne Terme. Der Kopf ist mit Weinlaub und Trauben bekränzt. Vielleicht ein Hercules bibax. Die Enden der Hauptbinde fallen auf die Schultern herab. In der Mitte der Terme sind die Zeugungsglieder angedeutet. Der unterste Theil fehlt: Wahrscheinlich waren Füße daran.

Einige allgemeine Bemerkungen über Termen werde ich anderswo geben.

Schöner Kopf des Mercurius.

Euripides. Die Nase hat sich an diesem Kopfe unversehrt erhalten. Er ist schön.

Diogenes und ein dabei stehender unbekannter Kopf: gut.

Zwei Basreliefs in diesem Zimmer stellen sogenannte Kriegertänze vor. Es sind nackte Figuren, die Schilde auf den Armen, und Helme mit großen Federbüschen auf dem Haupte tragen. Uebrigens sind sie nackt, und scheinen einen Reihetanz zu tanzen.

Domitia als Diana. Der Kopf voller Wahrheit und Ausdruck. Die Drapperie etwas trocken. Was man auf dergleichen Benennung zu geben hat, an einem andern Orte.

Terme des Bacchus mit Hörnern. Schöner Kopf voller Charakter. Sonderbar ist das eine Ohr, welches mehr als das andere ausgearbeitet ist.

Ein Genius, der im Stehen schläft. Der Ausdruck vortrefflich.

Jupiter placidus oder terminalis. Von dem Begriffe, den man mit Vorstellungen dieser Art verbin-

verbinden muß, weiter unten. Der unsrige trägt eine ausländische Mütze auf dem Kopfe. [25])

Große

25) Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer.

Zwei Termen unbekannter Philosophen.

Terme des Hesiodus.

Venus Victrix, von dem Custode der Gallerie Pallas Victrix genannt. Für die Kunst unbedeutend. Zum Besten gelehrter Ausleger bemerke ich, daß der Kopf einer Venus gehört, und daß die Arme mit den Attributen modern sind. Im Museo Clementino T. II. folgt auf diese Venus Victrix so gleich die Pallas, die nach der folgenden Figur des Apollo von mir angezeigt ist. Sie stehen aber nicht dicht bei einander. Ich habe dies anzeigen müssen, damit man nicht glaube, ich hätte beide zusammen geschmolzen.

Apollo mit der Eidexe, Sauroctonon. Arme und Beine neu, übrigens mittelmäßig.

Pallas, mit modernen Armen.

Zeno, mit der Innschrift.

Ein paar unbekannte Köpfe.

Homer.

Bias, mit dem griechischen Nahmen.

Drei unbekannte Köpfe.

Hesiodus.

Aeschines mit dem griechischen Nahmen.

Demosthenes.

Antisthenes mit dem griechischen Nahmen.

Alcibiades mit dem griechischen Nahmen.

Sophocles mit dem griechischen Nahmen, klein und mittelmäßig.

Das Meiste von diesen Kunstwerken ist in der Villa des Hadrians gefunden.



Große Seitengallerie.

Neptun mit dem Trident und dem Delphin. Arme und Füße neu. Die Haare scheinen von Nässe zu triefen.

† Genius. Eine Figur auf halben Leib, ohne Arme, in einem Alter von ungefähr 12 Jahren. Auf dieses herrliche Bruchstück würde die Beschreibung passen, die Winkelmann von dem Genius in der Villa Borghese macht, und der sie weniger verdient. Von ihm würde man sagen können: Daß sich der Leser dies herrliche Bild in der Gestalt eines Engels denken müsse, der ihm im Schlafe erscheint, wenn seine Einbildungskraft mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt, sich mit langer Betrachtung der von Gott ausfliessenden, und zu Gott führenden Schönheit beschäfftiget hat. Von ihm könnte man sagen: Die Natur habe diese Schönheit mit Genehmhaltung Gottes nach der Schönheit der Engel gebildet — Aber es ist besser, daß man nichts sage. Hier muß man sehen, um zu fühlen. Genius.

Ein Silen.[26]) Der Leib ist mit Haaren bewachsen. Arme und Beine sind modern. Von gemeinem aber wahrem Charakter.

Triton, oder Meerungeheuer. So nenne ich eine Statue auf halben Leib ohne Arme, die ehemals eine ganze ausgemacht hat. Ob sich gleich die Benennung nicht ganz vertheidigen läßt, so zweifele ich

26) Ueber diese Vorstellungsart siehe weiter unten Villa Borghese.

ich doch, daß sich eine mehr befriedigende geben lasse. Die melancholisch in die Höhe gezogenen Augenbraunen, und die Locken an der Stirne, die nach einer mäßigen Hebung wieder herabsinken, geben dem Kopfe eine auffallende Aehnlichkeit mit dem Kopfe des Alexander zu Florenz. Der unsrige aber trägt Faunusohren, die nur zur Hälfte neu sind, und eine Haut um den Leib gebunden, die mit Floßfedern und Schuppen bedeckt ist. Die Arbeit ist schön, die Formen aber sind nicht über die gewöhnliche Natur erhaben.

Eine weibliche Statue als Danaide restaurirt. Nackt auf halben Leib. Auf dem Gesichte herrscht der Ausdruck der Melancholie.

Paris aus dem Hause Mattei. Beide Arme sind neu. Demjenigen mit der Hand, worin er den Apfel hält, hat man eine Stellung gegeben, die verschieden von der alten ist, welche weit natürlicher war. Man sieht noch die Fugen des alten auf dem Knie. Diese Statue steht ihren Ruhm keinesweges. Der Kopf hat Ausdruck, aber er ist verzeichnet. Das Gewand ist hart und trocken gearbeitet. Die Beine sind schlecht angesetzt.

Eine weibliche Figur mit Weinlaub bekränzt, und mit einem Rocke von gestreiftem Zeuge bekleidet. Das Gewand ist vortrefflich gearbeitet. Der Kopf, den man ihr aufgesetzt hat, gehört ihr nicht.

Unzuverläßige Benennung der Nymphen. Was man für einen

Man nennt diese Statue eine Nymphe. Ein Nahme, mit dem man ziemlich freigebig gegen weibliche Figuren ist, die keinen Charakter einer bestimmten Gottheit haben, und dennoch vermöge ihrer weniger edlen, weniger sanften Natur, nicht für Musen gelten können.

Ein

Ein Badeknecht aus weißem Marmor dem Borghesischen sogenannten Seneca ähnlich. Er hält einen Eimer, welcher antik ist, und stand ehemals in der Villa Pamfili.

Eine kleine Cybele. Sie steht auf der Figur eines Mannes, der sie aus dem Wasser hebt. Die Stellung ist reizend.

Sardanapal. So bezeichnet diese Statue der Nahme der auf dem Rande des Gewandes eingegraben ist.[27a]) Zu entscheiden, welcher Sardanapal hier vorgestellet sey? Dies gehört nicht vor mein Forum.

Der Kopf, der viel Güte und Adel hat, trägt einen Bart, und eine Kopfbinde, welche die Haare zur Hälfte zusammenfaßt, die andere Hälfte fällt auf die Schultern in gekräuselten Locken herab. Der Kopf hat überhaupt Aehnlichkeit mit den Köpfen der Termen, die man Jupiter terminalis, Jupiter placidus,

27a) Winkelmann G. d. K. S. 467. behauptet: der berüchtigte König von Assyrien könne es nicht seyn, weil dieser sich alle Tage den Bart habe abnehmen lassen, unsere Figur aber einen Bart trage. Ein Grund, der viel Bekanntschaft mit der früheren Geschichte in dem griechischen Künstler voraussetzt. Er gibt zur Person, die sie abbildet, einen früheren König dieses Nahmens in Assyrien, welcher ein weiser Mann war, an. Man könnte immer noch fragen: ist der Nahme von dem Künstler eingegraben, der das Werk verfertigte, mithin eine sichere Angabe der Bedeutung, die er damit verbinden wollte?

dus, auch wohl, irrig, Plato nennt. Das Gewand, welches aus einem Unterkleide von feinem Leinen, und einem darüber geschlagenen Mantel besteht, ist von der schönsten Wahl und Ausführung. Der Arm, der vom Gewande nicht bedeckt wird, ist neu.

Eine Bacchantin und Pan. Der Gedanke ist reitzend obgleich etwas frei. Diese Gruppe ist aus dem Pallast Caraffa von Neapel hieher gekommen.

Charakter einer Amazone.

† Amazone aus dem Pallast Mattei. Der allgemeine Charakter dieser Figuren ist der einer Heldin in den rohen Zeiten, in denen persönlicher Muth ein so allgemein geschätzter Vorzug war, daß auch dasjenige Geschlecht darauf Anspruch machte, welches in gebildetern Zeiten selbst von übertriebener Schüchternheit neue Reitze zu entlehnen glaubt. Die Bekanntschaft mit Gefahren des Krieges geben ihrer Mine eine gewisse ernste Festigkeit, und die steten Leibesübungen den Gliedmaaßen etwas männliches, welches man vorzüglich an den Junkturen der Knie, und an den breiten Füßen bemerkt. Die Köpfe unterscheiden sich besonders durch eine Art von Kante oder Einfassung, welche die Augenbraunen und Lippen umgibt. Die eine Brust ist unbedeckt, inzwischen zeigt sich die andere deutlich unter dem Gewande. Das Gesetz der Schönheit verhinderte den Künstler, der Fabel, nach welcher sich die Amazonen die eine Brust wegsengeten, zu folgen. Das Unterkleid, welches sie ohne Mantel tragen, ist aufgeschürzt, und gemeiniglich mit einem breiten Gürtel unter der Brust zusammen gebunden. Ihre Waffen sind, eine Streitaxt, und diese führen sie gemeiniglich auf Basreliefs, ein

ein Schild in Form eines halben Mondes, Bogen, Pfeil und Köcher.

Unsere Statue, welche die beste dieser Art in Rom ist, stimmt mit dem angegebenen Charakter völlig überein. Von ihrer Stellung läßt sich der wahre Grund nicht angeben, vorzüglich, weil beide Arme neu sind. Das Gewand ist vortrefflich. Sie trägt einen Köcher an der Seite: Zu ihren Füßen liegt ein Helm: Schild und Axt hängen am Stamm, der ihr zum Halt dient.

Für die Aechtheit der Innschrift: translata de schola medicorum, kann ich nicht einstehen, so wenig als für das Alter der Beine, welche ich beinahe für neu halten möchte.

Trunkener Faun. Er ist liegend vorgestellt. Der Körper schön; Arme und Füße neu. Er stand ehemals im Pallast Mattei.

† Ein Held in einem kurzen griechischen Mantel, oder Chlamys, der vorn und hinten herabhängt. Der Faltenschlag ist im großen Geschmack, und schön ausgeführt. Die Beine sind modern.

Einige behaupten auch, der Kopf, der einen Bart trägt, sey aufgesetzt, und der Rumpf gehöre, nach ähnlichen Vorstellungen auf geschnittenen Steinen und Basreliefs zu urtheilen, einem Mercur.

Herrliche Büste des Ajax.

† Pyrrhus, oder wahrscheinlicher Ajax, Büste; und eine der schönsten des Alterthums. Er dreht den Kopf zur Seite, und wendet die Augen zum Himmel, mit einem Ausdruck, als wollte er den Göttern Hohn sprechen. Die Mine ist äußerst edel. Die Muskeln, die sehr bestimmt angegeben sind, werden von der weichsten Haut bedeckt. Auch in den

Beiwerken zeigt sich ein schöner Geschmack, und die sorgsamste Ausführung. Die Haare scheinen ein Spiel der Winde zu seyn, und auf dem Helme sind die Thaten des Hercules erhoben gearbeitet.

† Ein lachender Faun, Büste. Schöner Ausdruck naiver Fröhlichkeit. Nie hat ein Kummer diese glatte Stirn gerunzelt.

Euclides, Aristophanes, Antistenes, Büsten, die mit ihren griechischen Nahmen in der Villa des Hadrians zu Tivoli vom Conte Fede gefunden sind.

Lysimachus. Kopf eines jungen Helden, an dessen Stirne man die Spuren der Ammonshörner sieht, die ehemals daran befindlich waren.

Balbinus aus Bronze. Der Seltenheit wegen zu merken, wenn die Angabe ihre Richtigkeit hat.

Juba König von Numidien, Büste mit vielem Ausdruck der Verschlagenheit.

Kopf eines jungen Nero als Apollo. Der Kopf ist schön. Die Benennung ohne Grund.

Colossalischer Weiberkopf. Man nennt ihn Julia, Tochter des Titus. Allein der gewöhnliche Haaraufsatz, der unserm modernen Lockenbau so nahe kömmt, fehlt.

† Ceres. Eine berühmte Statue aus dem Pallast Mattei. Sie ist nicht groß.

Der Kopf hat einen reitzenden Charakter, und ist, so wie die Füße sehr weich und fein gearbeitet. Das Gewand klebt zu sehr am Körper, und die Falten sind zu künstlich gelegt. Aber die Arbeit daran ist so vortrefflich, daß man den Gürtel, der das Unterkleid zusammen hält, durch den Mantel durch bemerkt.

Die

Die Benennung ist sehr willkührlich, denn die Hand, in der sie die Mohnstengel und die Aehren hält, ist neu.

Eine kleine geflügelte Victoria bey einer Trophäe. Sie setzt den Fuß auf ein Rostrum. Die Figur ist vortrefflich gedacht, und äußerst reitzend gestellt.

Ein Basrelief aus der Schule des M. Angelo Buonarotti. Cosmus der erste hilft der Stadt Pisa auf. Die Gruppen sind schön componirt, und die Ausführung ist sehr besorgt. Allein Alles ist in einer gewaltsamen Bewegung, von der man den Grund nicht absieht. Der Arm, den die Stadt Pisa gegen den Cosmus ausstreckt, ist völlig ausgesetzt, und derjenige, den Cosmus ihr reicht, hat Muskeln, die durch die heftigste Anstrengung angeschwollen scheinen. Die Mine in dieser letztern Figur ist fürchterlich. Man sieht nicht ab, warum? Die ältern Köpfe haben den einförmigsten Ausdruck mürrischer Flußgötter, die jüngeren gezogener Unbedeutung: die Extremitäten sind alle convulsivisch verdreht.

Die Vergleichung dieser Figuren mit den übrigen um sie herum, die so einfach, und doch so groß, so reitzend, so wahr sind, kann für die Bildung des Geschmacks nicht gleichgültig seyn.

Ein Held, Gladiator genannt, und der vielleicht ein Perseus seyn könnte.

† Kopf einer Isis unvorgleichlich gearbeitet, und schön erhalten. Die Haare sind in Form einer Lotusblume auf der Scheitel zusammengebunden. Einige äußerst fein behandelte Locken fallen auf die Schultern herab.

Sonderbahrer Kopf einer Schauspielerin. Sie trägt eine Maske vor dem Gesichte, die mit einem falschen Haaraufsatze, worauf wieder eine Mütze hängt, verbunden ist. Unter dieser Mummerei bemerkt man das Gesicht und die natürlichen Haare.

Ein dem vorigen ähnlicher Kopf von minderem Werthe.

Ein schöner runder Tisch von weißem Marmor, wohl erhalten. Er steht auf Löwenfüßen, an denen Köpfe des Hercules, gleich Termen, befindlich sind.

Carricatur des Kopfs eines Pan als Bockskopf. Voller Ausdruck und ein deutlicher Beweis der Entstehungsart dieser sonderbaren Natur.

August, Büste. In dem Alter worin man ihn gemeiniglich auf Münzen abgebildet findet. Dieser Kopf steht auf einem Leuchter.

Ein schöner Fuß. Bruchstück.

Sogenannte Gruppe des Cato und der Porcia.

† Zwei Figuren eines Mannes und eines Weibes auf halben Leib. Wahrscheinlich Bildnisse zweier Eheleute, der Kleidung nach Römer, und von einem Sarcophag genommen. Man nennt sie ohne allen Beweis Cato und Porcia. Der Mann um ein merkliches bejahrter, obgleich beide im Mittelalter sind, hält mit der Rechten die eine Hand seines Weibes, und sie lehnt sich mit der andern auf seine Schulter. Es herrscht ein trefflicher Ausdruck in dieser Gruppe, des liebevollesten Zutrauens, der sichersten Erwartung eines wechselseitigen Beistandes durchs Leben: sanfter Hingebung auf der einen, billiger Festigkeit auf der andern Seite. Auch die Ausarbeitung ist gut.

Ein Faun aus Rosso antico. Er lehnt sich an einen Baum, blickt eine Traube an, die er in der Hand hält, und trägt Früchte in dem Schooße des Fells, das ihn umgiebt. Ueberhaupt scheint dieser Faun eine Wiederholung desjenigen zu seyn, der auf dem Capitol steht. Die eingesetzten Augen von Christal sind modern, so wie der Arm, den er in die Höhe hebt. Die Füße sind stark restaurirt. An den übrigen Theilen der Figur dürften die Muskeln etwas zu stark angegeben seyn, kaum scheint sie eine Haut zu bedecken.

Caligula. Statue für deren Benennung ich nicht einstehe. Der Körper ist unbekleidet, gut, aber stark ergänzt. Der linke Arm ist neu.

† Narcissus, oder vielmehr ein Adonis, nach der Wunde in der Lende zu urtheilen. Vielleicht hat ihm der übergebeugte Körper allein den Nahmen Narcissus zu Wege gebracht. Er stand ehemals im Pallast Barberini, und war die erste Statue, die zur Formirung des Musei angekauft wurde. Der eine Arm ganz, der andere zur Hälfte, und beide Beine sind gewiß neu. Der Kopf ist zweifelhaft. Der Rumpf ist schön.

† Eine Muse, die Erato genannt wird. Der Kopf, der alt aber ergänzt ist, hat einen angenehmen Charakter, und ist mit einem Lorbeerkranz umgeben. Die Haare fallen auf die Schultern herab. Beide Arme sind nebst der Leier neu. Sie ist vorzüglich des Gewandes wegen merkwürdig, welches eben so schön gedacht, als fleißig ausgeführt ist. Man sieht Frangen an dem Mantel, und Stickerei auf dem Unterkleide. Den Mantel, der aus zwei Theilen besteht, von

denen der eine von vorn, der andere von hinten den Körper hat bedecken sollen, und auf den Schultern zusammengeknüpft wurde, hängt über den einen Arm herab. 27 b)

Ein sitzender Trajan aus Villa Mattei. Der Kopf scheint nicht ächt zu seyn, und ist sehr beschädigt.

† August. Eine schöne edle Figur deren Oberleib nackt ist. Um die Lenden ist ein Mantel geschlagen. Man behauptet, diese Figur sey unversehrt; aber die Beine sind unstreitig neu.

† Eine kleine sitzende Muse, Urania genannt. Sie trägt Federn auf dem Kopfe, ein Zeichen des Sieges, den die Musen über die Sirenen davon trugen. Des reitzenden Charakters, und des Gewandes wegen zu bemerken.

Commodus zu Pferde, unter Lebensgröße, aus dem Pallast Mattei. Mittelmäßig. Ich zeige sie an, weil Bernini die Idee des Pferdes seines Constantins davon entlehnt haben soll. Eine Handwerkeranekdote!

Diese

27 b) Visconti im Museo Clementino hält diese Figur für einen Apollo Musagetes. T. I. tav. 23. Ich war auf diese Vermuthung gekommen, ehe ich die Meinung dieses Autors wußte, und halte sie daher nicht für unwahrscheinlich. Diese Figur stand ehemals im Garten des Pallasts Quirinale. Winkelmann G. d. K. W. Edit. S. 487. erwähnt ihrer mit Ruhme, des reitzenden Kopfes wegen. Mich dünkt er hat Recht. Fea in seiner Uebersetzung T. II. S. 118. not. B. sagt: sie verdiene das Lob nicht ganz, aber man sehe ihr an, daß sie nach einem guten Originale gearbeitet sey.

Diese Statue stand zu meiner Zeit † auf einem Sarcophag mit Basreliefs von sehr artiger Erfindung. Unter andern erinnere ich mich der Vorstellung zweier Amorinen, die ihre Fackeln an einen zwischen ihnen beiden stehenden Altar gelehnt hatten, an jeder Seite eine, so daß die Flammen zusammenschlugen. Auf diesem Feuer verbrannten oder erwärmten sie einen Schmetterling, von dessen ausgespreiteten Flügeln jeder einen hielt. Eine artige Idee, und in der Ausführung so gefällig geordnet!

Annius Verus. Ein schöner Kindeskopf.

Ein schön gearbeiteter Kopf eines Weibes, in Jahren, die sich dem Alter nähern, mit wahrem Ausdruck der Gutherzigkeit. Vielleicht ist dies die Ursach, warum man ihn der Mutter des Titus beilegt.

Zwei sitzende Schauspieler aus Villa Mattei. Kleine Figuren. Sie tragen Masken, Röcke mit langen Ermeln und Mäntel. An den Füßen sind sie mit hohen Schuhen und mit Halbstiefeln von Filz nach Art der heutigen Italienischen Bauern bekleidet.

Nemesis. Der Seltenheit wegen zu bemerken. Sie hebt den einen Zipfel ihres Gewandes über der Brust nach dem Kopfe zu. Eine Stellung, in der sie auf geschnittenen Steinen häufiger vorkömmt.

Bedeutung der Göttinn Nemesis.

Nemesis ist wahrscheinlich, strafende Gerechtigkeit. Allein die Handlung des Spuckens in den Schooß, gehört unter die Allegorien, die keinen deutlichen Begriff geben, weil der Gebrauch des Zeichens nicht zu gleicher Zeit mit dem Sinn desselben auf uns gekommen ist. Einige finden darin eine Art: von Gott

sey bei uns, von Verwahrung gegen Zauberei; andere einen Ausdruck des Verabscheuens des Lasters; wieder andere, in dem gebogenen Ellenbogen, ein Maaß der Sünden.

† Eine Vase von durchsichtigem Orientalischen Alabaster. Wenn man ein Licht hinein setzt, das übrige Zimmer aber dunkel läßt, so verbreitet dies eine angenehme sanfte Klarheit durch den Alabaster. Die Farbe desselben ist sehr schön, gelb mit bräunlichen Cirkeln, die sich bis zu einem Punkte in der Mitte verkleinern. Die Form ist nicht sehr schön. Sie ward zu St. Carlo al Corso gefunden, woselbst ehemals das Grabmahl des Augusts befindlich war, und es dürfte vielleicht nicht unwahrscheinlich seyn, daß die Asche einer der Personen seiner Familie darin aufgehoben gewesen wäre.

Ein Kind mit einem geraubten Beutel. Die Formen sehr reitzend, und der Ausdruck von Schalkheit unvergleichlich.

August, eine Figur, die opfert. Das Gewand ist schön. Ob aber der aufgesetzte Kopf dem Rumpfe gehört, bleibt wenigstens zweifelhaft.

Jupiter und dessen Charakter.

† Jupiter aus dem Hause Verospi.

Größe und Güte, wie man sie sich bei einem Manne in Verbindung denken darf, dem das reife Alter und lange Erfahrung Herrschaft über seine Leidenschaften, wahres Gefühl von der Bestimmung seiner Vorzüge, und Billigkeit gegen die Schwächen anderer gegeben haben, machen den Charakter des Vaters der Götter und der Menschen aus. Sein Wink erschüttert das Weltall, aber sein Wink beschirmt auch den geringsten seiner Bewohner,

und

und dieser naht sich ihm mit Ehrfurcht und Vertrauen.

Unsere Statue gibt diesen Begriff mehr als jede andere dieses Gottes; aber sie läßt doch die Vermuthung übrig, daß sie Wiederholung einer weit vorzüglicheren sey, die verlohren gegangen ist. Sie ist sitzend vorgestellt. Kopf und Leib sind die schönsten Theile. Die Falten des Gewandes, das um die Hüften geworfen ist, mit einem Faltenschlage in grossem Stile, zeigt das Nackte sehr gut an.

Wahrscheinlich hat dies Stück ehemals eine höhere Aufstellung gehabt, wodurch die Beine von unten gesehen dem Auge entzogen gewesen sind. Sie sind vernachläßigt; die Arme aber neu.

Die Statue steht dem Zuschauer an dem gegenwärtigen Orte zu nah, und in einem wenig vortheilhaften Lichte. Um sie recht zu beurtheilen, muß man sie bei Fackeln sehen.

† Cleopatra. Unter diesem Nahmen ist eine liegende weibliche Figur bekannt, die am Arme eine Schlange trägt. Diese Schlange ist ein bloßes Armband, denn ich habe in Florenz und Portici zwar nicht Armbänder, aber doch Ringe von ähnlicher Form gesehen. Wie käme auch die Schlange an den Arm? Cleopatra.

Daß folglich diese Figur eine Cleopatra nicht vorstelle, bleibt bei mir gewiß; was sie aber dagegen würklich vorstelle, getraue ich mir nicht zu entscheiden. [28])

28) Winkelmann G. d. K. S. 785. äußert die Vermuthung, daß diese Figur entweder eine schlafende Nymphe

Für uns ist es genung, in dieser Figur den Ausdruck sanfter Ruhe zu sehen: Eine schlafende Frauensperson. Das Gewand ist vortrefflich, die swelten Umrisse des Körpers zeichnen sich sehr deutlich dadurch hin, und der Wurf desselben, die Ordnung und Behandlung der Falten machen es der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth. Die Stellung ist sehr reitzend.

Winkel-

Nymphe oder eine Venus vorstellen könne. Lens sur le Costume des peuples de l' antiquité, edit. de Dresde. 1785. S. 27. will von der gewöhnlichen Erklärungsart nicht abgehen. 1) Weil die Schlange in ihren Windungen zu irregulär sey, um ein Armband vorzustellen. 2) Weil das Gewand, welches zwar für jede andere Königin als Cleopatra nicht anständig genung seyn möchte, dennoch für eine Nymphe zu viel die Majestät bezeichnendes habe. Den letzten Grund will ich auf seinen Werth und Unwerth beruhen lassen, nur in Ansehung des ersten merke ich an, daß er auf eine falsche Behauptung gebauet sey. Der Kopf der Schlange richtet sich in die Höhe, der Leib bildet zwei egale Windungen wie Cirkel um den Arm herum, und der Schwanz fällt unten in einer etwas sich schlängelnden Richtung herab. Eben so sind die Ringe gestaltet, die ich gesehen habe. Fea ital. Uebers. der Winkelm. G. d. K. T. II. S. 330. n. B. und C. führt noch mehrere Widerlegungsgründe an, aus denen ich den durchschlagendsten heraushebe. Der Leib der Schlange im Armbande ist platt: Sollte er einer würklichen Schlange gehören; so müßte er rund seyn.

Winkelmann [29]) wirft dem Kopfe vor: er sey verzeichnet. Der Fehler liegt an der Nase und dem Munde, welche ergänzt sind.

Sie liegt jetzt auf einem Sarcophage mit einem mittelmäßigen Basrelief, den Streit der Titanen mit den Göttern vorstellend.

Sturz einer Säule von vielfärbigem Porphyr.

Sie ist merkwürdig wegen der Seltenheit der Materie, und wegen ihrer ehemaligen Bestimmung. Sie diente lange zum Pfeiler, eine Fähre, die über die Tiber führt, daran zu binden, bis ein Zufall auf die Entdeckung ihres Werths führte.

Eine Diane, im Laufe vorgestellt. Eine gewöhnliche Idee, die aber hier vorzüglich gut ausgeführt ist.

Aesculap und Hygea. Gruppe. Der Gedanke besser als die Ausführung. Der Kopf der Hygea aufgesetzt.

Mehrere schöne Gefäße. [30])

Rotunde

29) S. 782. G. d. K.

30) **Uebrige Kunstwerke in diesem Zimmer.**

Ein Krieger als Gladiator restaurirt. Beide Arme neu. Er setzt den Fuß auf einen Helm.

Fragment einer Aegyptischen Gottheit, aus schwarzem Granit.

Anubis Aegyptisches Idol mit einem Hundskopfe, von schwarzem Basalt.

Ein sogenannter Discobolus Mythras. [a])

Eine

a) S. die Villa Negroni.

Eine sitzende Juno, die einen Knaben säugt. Der Kopf ist nicht ganz schlecht, aber das Uebrige sehr mittelmäßig. Ehemals im Pallast Quirinale. Winkelmann G. d. K. Wiener Edit. S. 274. glaubte, der Knabe stelle einen Hercules vor. Visconti in der Beschreibung des Musei Clementini hält den Knaben für einen Mars. T. I. tav. 4. S. 4. 5. Könnte die Gruppe wohl eine Venus Genitrix vorstellen, in dem Verstande wie sie, zu Ehren der Kaiserinnen als Kindbetterinnen, mit dem neugebohrnen Kinde vorgestellt wird? S. Hr. Hofrath Heyne Antiquar. Auff. I. Stück. nr. 2. S. 160.

Julia Mammäa, Mutter des Kaisers Alexander Severus. Büste.

Maximiana Fausta, Gemahlin Constantins. Büste.

Saloninus, Valerianus. Büsten.

Ein unbekannter Kopf.

Julia, Tochter des Titus, August mit Aehren bekränzt, Cäsar, Marcus Agrippa, Clodius Albinus, Marcia Otacilia Severa, Kaisers Philipp Severus Gemahlin, Pertinax, Crispina, zwei unbekannte Köpfe, lauter Büsten, für deren Benennung ich inzwischen nicht Gewähr leiste.

Noch, Cicero, Mamea, Titus, Heliogabalus, Domitia, Septimius Severus, unbekannter Kopf.

Ein Aegyptisches Idol, Victoria, noch eine Aegyptische Gottheit von schwarzem Basalt.

Kopf des Scipio Africanus. Die Arbeit ist schön. Der Ausdruck gemein. Er steht auf einem Leuchter.

Agrippina, Mutter des Nero als Ceres. Statue.

Ein Basrelief, auf dem ein zweirudriges Schiff vorgestellt ist.

Ein

Ein Hirt mit einem Schaafe.

Eine antike Copie im Kleinen des obenangeführten Kriegers mit der Chlamys.

Die Statue eines jungen Römers in der Toga. Ohne Beweis Nero genannt.

Julius Cäsar, Büste, ganz verstümmelt.

Antinous, Büste, die ehemals Theil einer ganzen Statue ausgemacht zu haben scheint.

Eine Vase auf einem Cippus, an dem mehrere Handlungen sowohl aus der griechischen Mythologie, als der römischen Geschichte vorgestellet sind. Für die Kunst unbedeutend.

Kopf eines griechischen Helden.

Kopf der Sabina, Gemahlin des Hadrian.

Unbekannter Kopf.

Eine Urne aus Alabaster.

Kopf mit einem Helm, worauf die Spitze befindlich ist, an der man einen Flamen wieder erkennen will.

Mehrere unbekannte Köpfe. Kopf eines Silen.

Eine kleine antike Copie der liegenden Nymphe, die unter dem Nahmen der Cleopatra bekannt ist.

Fragment der Statue einer Meergöttin. Wahrscheinlich stand sie auf einer Fontaine. Gut.

Caracalla. Büste.

Pertinax, zwei unbekannte weibliche Köpfe.

Fragment einer sitzenden Frau mit guter Drapperie.

Eine weibliche bekleidete Figur beim Grabe des Nero gefunden, mit einem künstlichen Kopfputz.

Eine sitzende Nymphe.

Ein liegender Bacchus.

Ein kleiner stehender Bacchus.

Eine Venus.

Eine Juno.

Frag-

Fragment eines Apollo.

Eine Juno mit einem modernen Kopfe.

Eine Meergöttin, vielmehr eine Venus. Der Haaraufsatz und das Individuelle der Gesichtsbildung lassen auf ein Portrait schließen.

Eine Consularstatue, die man Seneca nennt. Der Kopf modern.

Ein Faun in der gewöhnlichen Stellung mit der Hand in der Seite.

Einige unbekannte Köpfe.

Ulysses, Plotina des Trajans Gemahlin, Claudius, Mammäa, Büsten.

Ein altes Weib, aus dem Pallast Colonna hieher geschenkt. Wahrscheinlich aus der Schule des Michael Angelo.

Commodus, aus dem Pallast Doria.

Ein unbekannter Kopf.

Messalina, noch ein unbekannter Kopf.

Ein Apollino aus Bronze.

Hadrian, Tiber, Büsten.

Eine weibliche Figur mit einem Schleier. Auf dem Haupte sieht man Schlangenköpfe, welche ein bloßer Zierrath zu seyn scheinen. Inzwischen hat man ihr daher den Nahmen Isis beigelegt.

Ein Canopus aus Alabaster.

Ein Apollo mit der Leier, sitzend. Der Kopf scheint ein Portrait zu seyn. Ob aber des Nero? wie behauptet wird, ist wenigstens zweifelhaft.

Tribonianus Gallus, aus Bronze. Selten, aber schlecht.

Schauspieler mit der Maske. Nur der Rumpf ist alt.

Ein Badesclave.

Junius Brutus. Ein Kopf voller Ausdruck, der aber den Nahmen ohne allen Beweis führet.

Perti-



Rotunde.

Dieser Saal hat eine Kuppel mit Fenstern, durch die das Licht von allen Seiten auf die Statuen fällt. Die Bauart ist, wie mich dünkt, zu einer richtigen Beleuchtung von Statuen, auf die das Licht nur von einer Seite, und noch dazu nicht aus einer so übermäßigen Höhe fallen darf, wenig zweckmäßig. Uebrigens ist die Höhe des Zimmers der Größe der colossalischen Figuren angemessen.

† Zwei Termen mit weiblichen Köpfen. Colossal. Sie haben unter einander so viel Aehnlichkeit, daß man annehmen dürfte, sie wären nach einer Idee gearbeitet, oder zu Gefährten ursprünglich bestimmt gewesen. Nur in dem Grade der Güte gehen sie von einander ab, und in dem Kranze von Weinlaub und Trauben, den der beste unter diesen beiden Köpfen allein zum Haarschmuck trägt.

Zwei weibliche Termen mit collossalischen Köpfen, bekannt unter dem Nahmen der Tragödie und der Comödie.

Die Kenner sind sich über die Bedeutung dieser Köpfe nicht einig. Einige finden in ihnen idealisirte

Portraits

Pertinax. Ein ausdrucksvoller Kopf.

Faustina als Venus Victrix; mittelmäßig.

Ein liegender Knabe mit einer Gans. Die Hände sollen alt seyn. [30 b)]

Eine Roma.

Ein Knabe der Flaschen in der Hand trägt.

Eine Ariadne.

Eine unbekannte Statue, der man Scepter und Schild in die Hand gegeben hat.

Zwei Säulen von Verde antico.

Ein Tisch von eben diesem Marmor.

30 b) S. Fea's Uebers. d. G. d. K. T. I. S. 382. n. A.

Portraits einer Person aus der Familie des Hadrians — denn in dessen Villa zu Tivoli sind sie gefunden, — andere nennen den Kopf mit dem Kranze die Muse der Tragödie, den Kopf ohne Kranz aber die Muse der Comödie.

Sey was es sey, der Kopf mit Weinlaub bekränzt, gehört unter die schönsten, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben, sowohl in Rücksicht auf Schönheit der Formen, als Wahrheit des Charakters, und Zartheit der Ausführung. Der bewundernswürdigste Fleiß zeigt sich in den Beiwerken, ohne daß das Ganze dadurch trocken geworden wäre. Der Lockenbau ist sonderbar, und läßt sich nicht gut entwickeln, wenn man nicht einen Aufsatz von fremden Haaren annimmt. Uebrigens hat sich dieser Kopf bis auf die Spitze der Nase, welche allein ergänzt ist, unversehrt erhalten. Die Augenbraunen sind genau angedeutet.

Der andere Kopf, wie bereits bemerket ist, hat minderen Werth, aber für sich betrachtet, allen Anspruch auf unsere Aufmerksamkeit.

† **Neptun** oder **Ocean**, eine Terme, mit einem colossalischen Kopfe. Er trägt Hörner und einen Kranz von Weinreben und Trauben. Seine Haare heben sich bei der Wurzel etwas in die Höhe, und die Spitzen sinken herab. Floßfedern bilden seine Augenbraunen, und gehen um die Backen herum. Im Barte sieht man kleine Fische.

Der Ausdruck von Adel und Größe leidet wohl nicht, diesen Kopf auf einen Triton oder einen andern Meergott einer geringeren Classe zu deuten. Wenigstens haben die ähnlichen Vorstellungen in der Villa

Albani

Albani, die Winkelmann [31]) mit diesem Nahmen belegt, einen viel gemeineren Charakter.

† Melpomene aus dem Hofe des Pallasts der Cancellaria hieher gebracht. Eine edle majestätische Figur von colossalischer Höhe und großem Charakter. Die Hände sind neu. Ihr schönes Gewand besteht aus einem Rocke mit langen Ermeln, der von einem sehr breiten Gürtel unter der Brust umschürzt ist. Ein Mantel hängt auf der Schulter.

Colossalischer Kopf eines Jupiter aus weißem Marmor. Sehr gut.

Ein colossalischer Kopf aus schwarzem Basalt aus Villa Mattei hieher gebracht und

† Ein anderer aus weißem Marmor, welche beide einen Jupiter Serapis vorstellen. Der letzte trägt eine Hauptbinde, an der man Löcher bemerkt, in denen ehemals Radii oder Strahlen aus Bronze eingefugt gewesen sind. Jupiter Serapis.

Ich nehme diese beiden Köpfe zusammen, weil sie beide in einer Vorstellungsart zusammen kommen; obgleich der letzte den ersten an Schönheit weit übertrifft, und vorzüglich in Ansehung der schönen Arbeit unter die besten des Alterthums gerechnet werden kann.

Ein Jupiter Serapis unterscheidet sich von einem andern Jupiter durch den Scheffel (modius) auf dem Haupte, und durch einen strengen ernsten Blick. Wahrscheinlich liegt bei dieser Vorstellungsart eine Aegyptische Idee zum Grunde, die die Griechen verfei- Bedeutung und Charakter eines Jupiter Serapis.

31) S. 294. G. d. K.

feinert haben. Vielleicht Beschützer des Getraides, das durch Kräfte aus dem Schooße der Erde, und durch den Einfluß des Himmels Wachsthum und Gedeihen erhält. Winkelmann [32]) nimmt ihn mit dem Pluto für eine und eben dieselbe Gottheit an.

Eine sitzende Figur colossalisch. Man gibt ihr den Nahmen Nerva. Ich glaube ohne Grund. Sie ist vom Cavaceppi ergänzt, und, wie man sagt, in der Mitte aus Bruchstücken zweier verschiedenen Statuen zusammengesetzt. Beide Arme und die Drapperie, die darüber geworfen ist, sind unstreitig neu.

Ich habe große Zweifel gegen das Alter des ganzen Werks. Der Kopf sieht dem Dante ähnlich. Stellung und Form des Körpers haben viel vom Stil des M. Angelo.

Juno. † Juno colossalische Statue aus dem Pallaste Barberini, und die schönste, die wir von dieser Göttin haben. [33])

Charakter der Juno. Der allgemeine Charakter einer Juno ist Hoheit und Würde ohne Lieblichkeit. Sie prägt Ehrfurcht ein, aber sie zieht nicht an. Ihre Züge setzen uns durch Regelmäßigkeit in Bewunderung, aber sie sind ohne gefälligen Reitz. Ihre Augen liegen mit der Stirn in gleicher Erhöhung und sind hoch gewölbt. Um den Mund herum herrscht etwas gebietrisches. Der völlige Busen zeigt das reifere Alter an. Außerdem bezeichnet sie ein Diadem in Form eines länglich-

ten

32) G. d. K. S. 289.

33) Winkelmann S. 302. G. d. K.

ten Dreiecks, dessen kürzeste und zugerundete Spitze wie ein Gipfel in die Höhe gerichtet ist.

Unsere Statue wird stärker gefallen, je öfterer und länger man sie ansieht. Kopf und Gewand sind gleich schön. Beide Arme sind modern.

Diese Statue ward zu meiner Zeit an einigen Stellen ausgebessert. Ich hatte Gelegenheit, auf das Gerüste zu steigen, und bemerkte bei dieser Gelegenheit, daß Kopf und Hals schon in älteren Zeiten in den Rumpf eingefüget waren.

Claudius. Ein colossalischer Kopf, weich und fein gearbeitet. Die Nase hat sich erhalten; aber der Hinterkopf und ein Theil des Lorbeerkranzes sind neu.

Juno Lanuvina, von Lanuvium, welcher Ort ihr besonders heilig war. Sie ist mit einer Ziegenhaut umgeben, deren Kopf über den ihrigen in Form eines Helms gezogen ist. Die Ziegenfüße sind auf der Brust zusammengebunden. Arme und Beine sind neu. Man hat bei der Ergänzung und der Benennung eine Münze und ein Basrelief in der Villa Pamfili vor Augen gehabt. Die Schuhe hat der nunmehro verstorbene Aufseher des Musei, Abbate Visconti nach dem Bruchstücke eines Fußes von Porphyr, welchen er besaß, ergänzen lassen.

Im Ganzen ist diese Figur mehr der Seltenheit als der Schönheit wegen merkwürdig. Sie stand ehemals im Pallast Paganica.

† Faustina eine colossalische Büste. Es fehlt ihr zum Leben nur die Sprache.

† In dieser Rotunde wird man nunmehro einen Fußboden von Mosaik sehen, der zu Utricoli gefunden ist. In der Mitte desselben ein Medusenkopf,

und rund herum in verschiedenen Abtheilungen der Streit der Centauren und Lapithen, die Reisen des Ulysses, einige Nereiden und Tritonen. Ein schönes Werk! [34])

  

Vorplatz.

Auf dem Vorplatze der zur Treppe nach der Bibliothek und den Zimmern des Cardinals Zelada führt.

† Zwei Aegyptische Idolen im griechischen Stile gearbeitet, aus rothem Granit. Sie sind von schönem Charakter, colossalisch, und dienen der Architrave über der Thür zu Caryatiden, wozu sie, der eckigten Säule an die sie gestellet sind, dem Korbe auf dem Haupte, und dem festen stemmigten Stande nach, auch von Anfang an bestimmt gewesen zu seyn scheinen. Sie standen ehemals zu Tivoli. Winkelmann, [35]) der überhaupt eine weitläuftige Beschreibung derselben gibt, findet in dem Gesichte eine dem Antinous ähnliche Bildung.

Ein Priester welcher opfert. Der verschleierte Kopf scheint modern zu seyn. Man schätzt das

34) Noch stehen in diesen Zimmern:
Plotina. Büste.
Eine Terme, die man für eine Ariadne ausgibt.
Ein junger Mensch mit einer Bulle am Halse, Commodus genannt.

35) S. 92. G. d. K.

das Gewand. Diese Figur stand ehemals zu Venedig im Pallast Gustiniani.[36)] [37)]

36) Hier stehen noch:

Eine Consularstatue.

Ein Lucius Verus.

Ein August mit der Toga.

Eine Muse.

Eine Priesterin, Figur mit dem Schleier, die man Juno nennt.

Ueber der Thür ist ein großes Basrelief befindlich: Kampf zweier Männer mit einem Löwen und einem Tiger.

37) In der Ital. Ubers. der Winkelm. G. d. K. von Fea, finde ich einige Nachrichten über diese Sammlung, von denen ich gestehe, daß ich nicht weiß, welche von den angezeigten Stücken sie betreffen; oder ob sie sich auf Stücke beziehen, die zu meiner Zeit noch nicht aufgestellet waren.

1) T. I. S. 319. n. A. erwähnt Fea einer Diana im langen Kleide aus Villa Pamfili.

2) T. II. S. 422. n. A. Einer Cybele aus den Gärten des Vaticans. Winkelmann nennt sie Nemesis.

3) T. II. S. 122. n. B. Eines Basreliefs. Ein kindlicher Faun, dessen Winkelmann als in der Villa Albani befindlich gedenkt, aus einer Schaale trinkend. Siehe Villa Albani.

4) Endlich T. I. S. 316. n. c. zweier Statuen der Venus in der Stellung der Cnidischen.



Theil des Vaticanischen Pallasts, in dem sich die Mahlereien befinden.

Mahlereien des Raphael.

Mahlereien des Raphael.

Die weitläuftigsten Compositionen, die mehresten wichtigen Werke Raphaels finden sich in diesem Pallaste.

Raphael und sein Stil.

Ich muß meine Leser mit den Vorzügen dieses großen Künstlers, mit seinem Geiste in seinen Werken bekannt zu machen suchen.

Leonardo da Vinci, Michael Angelo Buonarotti waren ihm vorausgegangen. Leonardo hatte seinen Figuren Ebenmaaß und Ausdruck zu geben gewußt: Michael Angelo hatte einen größern Stil eingeführt, und dem Fleiße des Künstlers die wahre Richtung gegeben: Es blieb unserm Raphael übrig, jene verschiedenen Vorzüge in einem erhöheten Grade in seiner Person zu vereinigen, und Schönheit der Formen, Weisheit der Erfindung neu hinzuzusetzen.

Rafaele Sanzio da Urbino, dessen ruhmvoller Nahme auch bei uns das Bürgerrecht erhalten hat, Raphael ward zu Urbino im Jahre 1583 an einem Charfreitage mit allen den Anlagen gebohren, die einen großen Künstler ausmachen können.

Er besaß nicht blos jenes wilde Feuer, jene Reizbarkeit zu ungebändigten Leidenschaften, die mit einer brennenden Einbildungskraft und fruchtbarem Witze verbunden, so oft mit Genie verwechselt werden, oft auch dafür gelten können, ohne den bildenden Künsten wahren

wahren Vortheil zu bringen: Nein! Sein Herz scheint dauernder Wärme, ruhiger Fülle fähig gewesen zu seyn, und seine Einbildungskraft, die einmahl erwärmt ihre Bilder lange behielt, in dem richtigsten Verhältnisse mit Scharfsichtigkeit und gesunder Beurtheilung gestanden zu haben.

Dieses seltenen Verbandes von Genie und Geschmack ungeachtet würde Raphael, ohne jene Geschicklichkeit, die Bilder, die in seiner Seele aufstiegen, mit dem größten Theile der Wahrheit und Treue andern vor Augen zu stellen, womit sie vor den seinigen schwebten, doch nur ein sehr mittelmäßiger Mahler geblieben seyn. Jene Richtigkeit des Auges, jene geschmeidige Festigkeit der Hand, die in den bildenden Künsten den schwerern Theil, und die nothwendige Grundlage der künftigen Größe des Künstlers ausmachen; zur Hälfte von natürlicher Anlage, größestentheils aber von langjähriger Uebung abhangen; diesen mechanischen Vorzug verdankte Raphael dem sorgfältigen Unterrichte seines Vaters, und seines ersten Lehrmeisters Pietro Perugino. Dieser letzte hatte das Verdienst, die Natur getreu, einfach und mit genauer Beobachtung des Ebenmaaßes in einzelnen Theilen — denn im Ganzen sind seine Verhältnisse oft unrichtig, — nachzuahmen. Simplicität, Treue und Ebenmaaß sind Grundlagen der Schönheit. Sollten sie auch Anfangs sich mit trockener Härte zeigen; sie ist für den Lehrling besser als das Ausschweifen in ungewisse Formen der Schönheit, und ungetreuen Reiz!

Raphael hielt sich eine Zeitlang an die Manier seines Lehrers. Doch zeigt sich schon dazumahl der

Zusatz von Ausdruck, den er in seine Figuren legte; zu jeder Zeit der unterscheidende Vorzug unsers Künstlers! Uebrigens entging er durch gar zu große Bestimmtheit, und durch den Fleiß, den er an Nebensachen verschwendete, weder der Trockenheit noch der Härte und der kleinen Manier seiner Schule.

Der Anblick der Werke des Leonardo da Vinci, des Michael Angelo, des Fra Bartholomeo und der Umgang mit einigen schönen Genies seiner Zeit, erhöheten seine Begriffe von der wahren Bestimmung seiner Kunst. Er lernte das Ueberflüssige von dem Nothwendigen absondern, sein Stil wurde größer. Die Fertigkeit seiner Hand machte es ihm leicht, nach demjenigen, was er in den Werken seiner Vorgänger als gut erkannte, die seinigen umzuschaffen.

Mit diesen Vorzügen ausgerüstet, bot sich ihm die glückliche Gelegenheit dar, die Säle des Vaticans mit seinen Arbeiten zu zieren. Nichts erhebt ein Genie, angefüllt mit großen Ideen, so sehr, als ein Feld sich zu zeigen, und die Gelegenheit, die Frucht seiner Meditationen in Anwendung zu bringen. Des Vertrauens seiner Zeitgenossen gewiß, streitet es dann nur mit sich selbst und mit der Vergänglichkeit eines gegenwärtigen Rufs.

Inzwischen die Ausbildung macht keinen Sprung. Leichtigkeit und Zuverläßigkeit, welche allein Grazie zeugen, lassen sich nur durch lange Uebung erhalten. Man sieht den ersten Werken Raphaels im Vatican die ängstliche Sorgsamkeit an, die über neu zu erlangende Vorzüge, alte mindere, aber bewährte, aufzuopfern fürchtet. So entstand seine zweite Manier

: :, die im Grunde nur eine Verbesserung der ersten ist.

Ausdruck bleibt auch hier der charakteristische Vorzug unsers Meisters. Die dichterische Erfindung zeigt schon die Kenntniß des Grundsatzes, daß alle Figuren in einem Gemählde einen ungetrennten Antheil an der Handlung nehmen müssen: daß sie für sich, nicht für den Zuschauer handeln.

Allein die mahlerische Anordnung ist zu symmetrisch. Die Zeichnung ist richtig, ist fein, aber zu hart, zu bestimmt, im kleinlichen Stile. Die Gewänder sind noch in zu viele Partien getheilt; die Ausführung ist noch zu trocken, der Fleiß zu sehr auf Nebensachen verschwendet. Ja! ein gewisser gothischer Schmuck, z. E. goldener Schein um die Köpfe der Heiligen, goldene Stickerei auf den Gewändern, ist noch nicht abgelegt.

Aber der Begriff von Vollkommenheit war zu sehr in Raphaels Seele gegründet, als daß er lange auf dieser Stufe hätte stehen bleiben sollen. Wir finden ihn beschäfftigt, ihr auf verschiedenen Wegen nachzustreben. Bald zieht das Colorit alle seine Aufmerksamkeit an sich, wie in dem Gemählde der Messe zu Bolsena: Bald strebt er dem Helldunkeln nach, wie in dem Gemählde der Befreiung des heiligen Petrus: Bald aber zwingt ihn überhäufte Arbeit, seinen Schülern die Ausführung seiner Ideen zu überlassen, und da er die Concurrenz des Michael Angelo in der Zeichnung fürchtet, so verwendet er seine verdoppelten Kräfte an diesen wichtigsten Theil seiner Kunst. Hier aber steht er in Gefahr, den Anschein

von Größe in den Werken seines Nebenbuhlers, das Riesenmäßige, das Uebertriebene, mit der einfachen Größe der Antiken zu vertauschen. So sieht man ihn in der Figur der Gerechtigkeit im Sale Constantins, so sieht man ihn in einigen Figuren im Gemählde des Incendio del Borgo. Aber bald entdeckt er den Abweg, er kehrt zu sich selbst zurück, und bereichert mit Schönheiten, die er selbst seinen Irrungen zu verdanken hat, zeigt er sich in aller seiner Größe in dem berühmten Gemählde der Transfiguration, und geht zu den Unsterblichen über.

Diese häufige Abwechselung, dieses unabläßige Streben nach Vollkommenheit, die er auf unzähligen Stufen zu erreichen suchte, macht die Bestimmung seiner Manier in der letzten Epoche seines Alters ziemlich ungewiß. Jedes Bild aus dieser Zeit hat seine eigene Manier, oder vielmehr, Raphael hat gar keine, er hat die Verfahrungs-Art der Natur. Sie stellt jeden Gegenstand so vor, wie es der Zweck seiner Bestimmung erfordert. Inzwischen lassen sich einige Grundsätze angeben, die Raphael mit Haltsamkeit befolgt zu haben scheint, einige Vorzüge, einige Fehler, an denen man ihn in den besten seiner Gemählde stets wieder erkennen wird.

Die poetische Erfindung und der Ausdruck sind die Hauptvorzüge Raphaels.

Ich habe schon oben gesagt, [37b]) was poetische Erfindung ist. Die Wahl der Gegenstände, die Raphael darzustellen hatte, hing selten von ihm ab. Um

37 b) Pallast Farnese.

Um so mehr ist die Art, wie er sie uns interessant zu machen gewußt hat, zu bewundern. Er wählte immer den Zeitpunkt einer Handlung heraus, in welchem sie der Zuschauer am liebsten zu sehen wünscht. Dann aber ließ er nicht mehr Personen auftreten, als zur Verständlichkeit des Süjets nöthig waren, und diese verband er durch den natürlichsten und ungetrenntesten Antheil an der Haupthandlung. Die Hauptfiguren ziehen allemahl zuerst unsere Aufmerksamkeit auf sich.

Die mahlerische Erfindung oder eigentliche Anordnung war weniger das Verdienst Raphaels. Es zeigt sich keine Spur in seinen Werken von einer überlegten Zusammenstellung der Figuren, um dem Auge Gruppen von angenehmer Form, oder solche Gruppen darzubieten, die eines vortheilhaften Eindrucks von Licht und Schatten vorzüglich fähig wären.

Nähere Bestimmung des Worts Ausdruck in der Mahlerei, in so fern man dadurch das Hauptverdienst unsers Künstlers bezeichnet.

Ausdruck, im weitläuftigen Verstande: Darstellung des Gedankens, den der Künstler in sein Bild zu legen gesucht hat; und im engeren: Darstellung der Fassung der Seele, der Gesinnung, womit jede einzelne Person handelt, ist derjenige Theil der Kunst, worin keiner der uns bekannten Künstler Raphaeln gleich kömmt. Ohne Anmaaßung sich dem Zuschauer verständlich zu machen, sagt jede Figur genau und deutlich das was sie für die Handlung und den Ort der Scene sagen soll. Nie überschreitet er die feine Gränzlinie zwischen dem zu Viel, und dem zu Wenig, und nie opfert er die Schönheit dem Ausdrucke ganz auf.

Man

In wie fern man der Zeichnung die Beiwörter, schön, bestimmt, richtig, fein, beilegt, und welche derselben von Raphaels Zeichnung gelten können.

Man sagt oft von der Zeichnung des Künstlers, sie sey schön: man sagt aber auch von ihr, sie sey bestimmt, richtig, fein, zierlich, im großen Stile. Diese Beiwörter, die oft mit einander verwechselt werden, haben jedoch jedes für sich, eine von einander sehr abweichende Bedeutung.

Schönheit der Zeichnung geht eigentlich auf die Wahl der Formen. Raphael hat nie das Sublime der Antiken noch das Gefällige des Correggio erreicht. Er wählte seine Weiber aus der Natur, und er brachte, wie es scheint, keine große Abwechselung in diese Wahl. Sie haben beinahe alle den Charakter eines sanften Ernstes, aber selten setzen sie uns durch die majestätische Uebereinstimmung ihrer Züge in Bewunderung, oder ziehen uns durch holdselige Lieblichkeit an. Seine Kinder sind von gemeiner Natur, seine Jünglinge schön, aber ohne die Erhabenheit der Formen, unter denen wir, berechtigt durch die Statuen des Alterthums, uns eine Heldenseele denken, Das reifere Alter des Mannes, und Greise gelangen ihm in der Darstellung am besten.

Mit welcher Vorsicht Raphael Bildnisse lebender Personen in seinen historischen Gemählden anbrachte:

Raphael brachte oft Abbildungen lebender Personen in seinen Gemählden an. Aber sie blieben keine kalte Portraits; nein! er bildete sie nach seinen Begriffen von Schönheit um, und wußte sie durch den passendsten Ausdruck mit der Handlung zu verbinden: Bei dieser Vorsicht ein vortreffliches Mittel, Leben und Wahrheit über ein Gemählde zu verbreiten! Ja! oft erkennt man auf ihnen sogar Bildsäulen der Alten wieder, und hauptsächlich Figuren, die von antiken Basreliefs genommen sind.

Raphael

und wie er die Antiken nutzte.

Raphael, ein anderer Deucalion, hatte das Vorrecht, Steine zu beleben. Er hatte lange die Natur studirt, und er verließ sie nicht, als er die Antike zu Rathe zog. Die erste lieferte ihm Erfahrungen, die ihm das Ideal der letzteren bis zum Gefühl der Wahrheit und des Lebens nahe bringen konnten. Seine Einbildungskraft zeigte ihm den leblosen Marmor mit alle den Veränderungen, die die Seele, die er ihm einbließ, oder besser, die Fassung in die er ihn versetzte, auf einen organisirten Körper mit ähnlichen Formen hätte hervorbringen können. Wenn er folglich dem Scheine nach copirte, so erhob er sich im Grunde nur von der Natur zum Ideal. Er verbesserte sie durch einander, und sein Scharfsinn zeigte ihm genau den Punkt, wo beide zusammentrafen. Vielleicht ist hierin die Ursach zu suchen, warum wir in den Gemählden Raphaels selten die schönsten der antiken Statuen nachgeahmt finden: Warum er beinahe nie über das Gute hinaus ging. Er verzweifelte daran, in der Natur seines Landes etwas zu finden, das ihm den Begriff der höchsten Schönheit bis zur belebenden Nachahmung hätte nahe bringen können; und um ihr nicht Wahrheit und Ausdruck aufzuopfern, enthielt er sich lieber derselben ganz.

Möchten doch junge Künstler unserer Zeiten diese Grundsätze des größten ihrer Vorgänger beherzigen! Sie, die sich oft verführen lassen, durch einen colorirten Apollo oder Antinous ohne passenden Ausdruck eine unerträgliche Kälte in ihre Gemählde zu bringen; ohne den Abfall zu ersetzen, den jede Nachbildung selbst an Schönheit der äußeren Form leidet! Wahr-

heit

heit ist das erste Gesetz der nachbildenden Künste, Schönheit das zweite, Ausdruck unzertrennlicher Zweck von beiden.

Bestimmtheit und Richtigkeit der Zeichnung.

Bestimmt, fein, — denn dies ist nur ein höherer Grad des Bestimmten, — pflegt man eine Zeichnung in Rücksicht auf Wahrheit der Umrisse einzelner Theile zu nennen: Richtig, in Rücksicht auf das genaue Verhältniß der Theile unter einander. Beide Vorzüge der Bestimmtheit und der Richtigkeit besaß Raphael, so weit der Liebhaber sieht, [38]) in einem hohen Grade.

Er hatte die Verhältnisse des menschlichen Körpers nach den antiken Basreliefs studirt. Von diesen hatte er auch die gute Art, die Glieder in einander zu fügen, und den guten Geschmack, seine Gewänder zu werfen, gelernt.

Raphaels Gewänder. Was zu einem gut geworfenen Gewande und zu einem wohlgeordneten Faltenschlage erfordert wird.

Diese Gewänder sind vortrefflich, und wahrscheinlich die schönsten, die seit Wiederherstellung der Künste gemahlt sind. Die fliegenden sind vorzüglich zu bemerken. Das Hauptverdienst eines gut geworfenen Gewandes beruht darin, daß das Nackte bedeckt, aber dem Auge nicht entzogen werde; daß man große Partien von Flächen und Erhöhungen bilde, aber

38) Kenner werfen ihm vor, daß die Muskeln nicht allemahl die Form und Lage haben, die das Geschlecht, das Alter, und die Arbeit, wozu sie gebraucht werden, erfordern. Daß seine Hände nicht schön, und die Muskeln an den jugendlichen Körpern zu hart angedeutet sind, bemerken auch ungeübte Augen.

aber keine unförmliche Massen von Felsen und Thälern, die blos dazu bestimmt scheinen, das Licht aufzufangen; daß diese Partien natürlich in ihren Formen abwechseln; daß der Faltenschlag nie willkührlich sey, nie ohne hinreichenden Grund; und bei dem Allem die Ausführung nichts Gradlinigtes, Steifes, oder gar künstlich Zusammengelegtes zeige.

Das Zierliche einer Zeichnung läßt sich nicht gut beschreiben, aber ein jeder fühlt, was man damit sagen will. Raphael ist darin den Antiken nachgekommen, erreicht hat er sie nicht. Zierlichkeit der Zeichnung.

Die lange Gewohnheit al fresco zu mahlen, hat Raphaels Oehlmahlerei verdorben. Die meisten seiner Gemählde sind nach seinen Zeichnungen von seinen Schülern ausgeführt, und von ihm retouchirt. Aber dieser letzte Auftrag ist in der Folge der Zeit ausgewittert. Man kann daher über seine Stärke im Colorit nicht mit Gewißheit urtheilen. Einige seiner Gemählde zeigen Strahlen dieses Theils der Kunst. Aber im Ganzen hat er seine Farben nicht hinreichend mit Mitteltinten gebrochen; sein Licht fällt ins Rothe, und seine Schatten fallen zu sehr ins Schwarze. Raphaels Colorit.

Raphael hat bei der Beleuchtung seiner Figuren mehr auf Ründung jeder Figur im Einzelnen, als auf die Würkung des Lichts und Schattens im Ganzen gesehen. Er ging dabei sehr einfach zu Werke, legte auf die höchsten Partien weiß auf, und brach dasselbe mit schwarz bis in den Schlagschatten: Von Reflexen wußte er nichts. Wenn er mehrere Figuren zusammen stellte, so kamen die hellesten vorn hin, und die dunkelsten hinten, und auf solche Art Beleuchtung, Helldunkles in Raphaels Gemählden.

schwächte

schwächte er die Lichter ab. Von den Repoussoirs, oder den dunkeln Figuren auf dem Vorgrunde, die das hintere Licht heraus heben, zeigt sich keine Idee in seinen Werken; so wenig, als von dem ausgesparten Fall des Lichts und Schattens, (dem sogenannten accidens) jener weisen Austheilung des Hellen und Dunkeln, wodurch gewisse Theile mehr als andere, gleichsam von Ohngefähr hervorstechend oder zurückweichend sich zeigen: es sey daß der Künstler überhaupt für das Auge des Zuschauers hier und da eine kleine Ruhe nöthig hält, oder daß er dasselbe auf gewisse vorzügliche Partien besonders aufmerksam machen möchte.

Beiläufige Erklärung des Ausdrucks, accidens de lumiere.

Darin liegt eine der Hauptursachen, warum seine Gemählde so wenig auf den ersten Blick anziehen.

Er scheint inzwischen nach kleinen Modellen von Wachs oder Thon gearbeitet zu haben, die er der Perspective und der Anordnung wegen zusammenstellte. Wenn diese von Ohngefähr eine glückliche Abwechselung von Licht und Schatten hervorbrachten, so trug er sie getreu in seine Gemählde über. Aber im Ganzen trifft man diesen Vorzug zu selten in seinen Gemählden an, um ihm ein entschiedenes Verdienst daraus zu machen.

Raphael war nicht blos ein großer Künstler, er war auch groß als Mensch. Aber dies gehört nicht in meinen Plan. Er genoß während seines Lebens der Vorzüge des Ruhms, den die Nachwelt als den des größten Mahlers neuerer Zeiten bestimmt hat. Er starb in der Blüthe seiner Kunst, und seines Alters.

Cosa bella mortal passa e non dura.

Rapha-



Raphaels Logen oder vielmehr Loggie di Rafaele.

Diese Loggie, die auf deutsch sehr uneigentlich durch Logen übersetzt werden, sind weiter nichts, als ein offener Corridor, eine Gallerie mit Arcaden nach dem innern Hofe zu. [39]) Sie sind sehr häufig in Italien, und dienen zur Communication der verschiedenen Zimmer und Etagen eines Gebäudes. Raphaels Logen.

Diejenige Gallerie nun, die zu den Stanze di Rafaele, zu den Zimmern führet, in denen die Hauptwerke Raphaels im Vaticanischen Pallaste befindlich sind, ist von eben diesem Meister und seinen Schülern mit Mahlereien und andern Verzierungen bekleidet, die für den Ort viel zu gut und nicht passend sind: Zu gut, weil sie bei offenen Arcaden dem Ungemach des Wetters zu sehr ausgesetzt sind; nicht passend, aus Gründen, die ich gleich weiter ausführen werde.

Die Bekleidung besteht aus Arabesken, oder Grotesken, untermischt mit gemahlten Figuren, Basreliefs aus Stuckaturarbeit, und Gemählden am Plafond, deren Sujets heilige Geschichten vorstellen, und deren Folge die Bibel Raphaels genannt wird.

Arabesken scheinen für einen so großen Ort als diesen keine schickliche Mahlerei zu seyn. So viel Achtung Ueber Arabesken.

39) Richardson (Description des fameux tableaux, T. III. p. 324.) verwechselt sie mit denen Stanze oder Sales de Raphael.

Achtung auch Raphaels Geschmack an dieser Art von Verzierung verdient; ich kann doch nicht umhin, mich auf die Seite des Vitruvius zu stellen, und so wie dieser über den herrschenden Geschmack seiner Zeiten an diesen seltsamen Vorstellungen seine Unzufriedenheit bezeugte, über ein ähnliches Verderbniß zu der meinigen Klage zu erheben.

Wie einförmig ist nicht ungeachtet aller Abwechselung, die man in die Formen zu bringen sucht, diese Art, die Wände zu bedecken? Was sagt sie unserm Geiste? Ich billige, daß man Landhäuser, Cabinets, Boudoirs damit ausziere; sie schicken sich hieher ihrer leichten Zierlichkeit wegen; aber wenn man die Wände, die Plafonds großer Palläste, den einzigen Ort, wo der Künstler noch ein Feld zu Ausführung großer Compositionen findet, an Handwerker, an Decorationsmahler verschwendet, das geht mir nahe. [40])

Freilich sind Arabesken, wie sie Raphael mahlte, nur in Vergleichung mit seinen übrigen Werken Arbeiten des Handwerkers. Ob er gleich die Veranlassung zu dieser Art von Zierrathen in den Bädern des Titus fand, so bereicherte er sie doch mit so vielen neuen Geschöpfen seiner Einbildungskraft, daß schon diese allein ihm deu Nahmen eines Genies sichern könnten. Sein Schüler Giovanni Nanni da Udina führte seine Ideen aus, und er war glücklich genung, in ihm zu gleicher

40) In unsern nördlichen Gegenden findet dieses eine Ausnahme. Hier sind sie Nothbehelf. Denn wenn hier auch zuweilen ein Reicher im Stande ist, das Talent zu lohnen, so ist das Talent selten, das den Lohn verdient.

gleicher Zeit die Leichtigkeit der Hand, und die fleißige Besorgung zu finden, die Werken dieser Art den größten Reitz geben.

Die Erfindung dieser Mahlerei hat ihre eignen Grundsätze. Die Schönheit der Formen, sowohl in den einzelnen Zierrathen, als in den Gruppen, die sie bilden; Simplicität, Symmetrie bei Mannichfaltigkeit und anscheinender Unordnung; sehr abwechselnde und doch nicht kreischende Farben, scheinen Haupterfordernisse dabei zu seyn. Im Grunde hängen Compositionen dieser Art blos von der willkührlichen Schöpfung des Künstlers ab; inzwischen verlangt der Zuschauer dennoch eine gewisse Art von Wahrscheinlichkeit, deren Vernachläßigung seine Augen beleidiget. Wir bemerken dies, wenn der Künstler Wesen, die wir uns als schwerfällig denken, auf solche setzt, die ihrer schwankenden Eigenschaft nach jenen nicht zum Halt dienen könnten; z. E. Gebäude auf Blumenranken. So glaube ich auch, daß man sich hüten muß, das Wahre mit dem blos Conventionellen in eine ungeschickte Verbindung zu setzen. Säulen in einem Zimmer, dessen Wände mit Laubwerk bedeckt sind, oder ein Plafond, das eine historische Handlung durch Personen in Lebensgröße vorstellet, über Wänden, an denen sich Arabesken hinauf schlängeln, bringen allemahl einen beleidigenden Uebelstand hervor.

Unsere neueren Handwerker haben das Laubwerk, die eigentlichen Zierrathen der Raphaelischen Arabesken schon lange als eine Schule genutzt, als einen Vorrath, aus dem sie die Verzierungen ihrer Meublen entlehnt haben: In den Figuren, die hin und wieder

angebracht sind, findet der Künstler Stoff, seine Ideen zu bereichern, und seinen Geschmack durch Betrachtung der reitzenden Formen zu verfeinern. Selbst als poetische Erfindung kann manches Süjet, das in diese Arabesken eingewebt ist, seiner Aufmerksamkeit werth werden. Wie schön sind zum Beispiel die drei Parzen gedacht! Die jüngste sitzt auf einem Blumentopfe, und dreht den Rocken, von dem die mittlere Schwester, die auf einem Korbe mit Früchten ruht, den Faden des Lebens abspinnt, bis endlich die älteste, die aus einem Portale heraustritt, welches den Sitzen der übrigen zur Stütze dient, sich bereit macht, ihn abzuschneiden.

Hin und wieder sind, wie ich bereits angemerkt habe, Cameen und Basreliefs angebracht; im Ganzen wohl nicht mit gehöriger Sparsamkeit und schicklicher Verbindung, aber im Detail für den Liebhaber um so interessanter, da ein Theil würklich antik aus alten Gebäuden ausgehoben und hieher versetzt, ein anderer im Geist der Alten von Raphael erfunden ist. Eine reiche Erndte schöner Ideen für den Künstler!

Gemählde am Plafond, Raphaels Bibel.

Raphaels Bibel.

Eine Nomenclatur dieser Gemählde scheint mir überflüßig, denn da sie die bekanntesten Süjets aus der heiligen Geschichte enthalten, so erklärt sie der bloße Anblick. Auch werde ich mich nicht auf eine detaillirte Beschreibung und Beurtheilung einlassen, sondern nur hie und da einige Bemerkungen über das Ganze und über einzelne Vorstellungen herausheben.

Ist

Ist ein Plafond überhaupt ein schicklicher Ort zur Aufbewahrung solcher Gemählde, welche die Aufmerksamkeit lange fesseln, und durch das Interesse, das sie erwecken, die Augen anheften? Ich glaube nicht.

Plafonds scheinen kein schicklicher Ort zu seyn, um daran interessante Gemählde anzubringen.

Zuerst ist die Stellung, die man annehmen muß, um eine Sache zu betrachten, die über unserer Scheitel schwebt, an sich schon zwangvoll, und auf die Länge quälend. Ein Gemählde am Plafond muß den Blick füllen, wenn man ihn hinaufschlägt, aber man muß ihn auch wieder abziehen können, ohne zu bedauren, daß man ihn nicht länger dort ruhen lassen kann.

Eine andere Unbequemlichkeit ist die Schwierigkeit bei der Wahl des Gesichtspunktes, aus dem der Zuschauer ein Gemählde an der Decke wahrscheinlich finden soll. Einige Künstler stellen ihre Figuren so, wie sie der unten stehende Zuschauer sehen würde, wenn sie in offener Luft über ihm schwebten. Man sieht sie alsdann in der Verkürzung. Andere hingegen mahlen das Gemählde, als wenn es eigentlich bestimmt gewesen wäre, dem Zuschauer gegen über aufgestellet zu werden, und als hätte man es entweder als Tafel oder als Decke an den Boden angeheftet. So mahlte Raphael seinen Plafond, so hat Mengs einige der seinigen verfertiget.

Die Meinungen sind getheilet über den Vorzug, den jede dieser Vorstellungsarten verdient. Die Anhänger der letzten sagen: Die Verpflichtung, nur solche Süjets an die Decke zu mahlen, die würklich in offener Luft vorgehen können, beschränke zu sehr das

Soll man die Figuren in horizontaler oder verticaler

Richtung in einem Plafond Gemählde stellen? Der Autor entscheidet für die verticale.

das Genie des Künstlers, welches bei unserer neueren Methode, die Wände mit Tapeten zu behängen, beinahe kein ander Feld als Decken zu weitläuftigen Compositionen übrig sehe: Eine Menge der interessantesten Handlungen, die auf der Erde vorgegangen wären, würden dadurch von der Darstellung ausgeschlossen: Um verkürzten Figuren Wahrheit zu geben, dürfe man sie nur von einer Stelle ab betrachten, und von dieser Stelle ab werde zwar eine einzelne Figur, nie aber eine weitläuftige Composition den wahren Gesichtspunkt erhalten: Es sey also unmöglich, eine gänzliche Illusion hervorzubringen: Könnte dieses aber auch der Fall seyn, so würde doch die Voraussetzung, daß man einen offenen Himmel sehe, sich sehr schlecht in ein vermauertes Zimmer passen: Jene andere, daß man bemahlte oder gewürkte Decken an den Boden anschlage, habe wenigstens das Verdienst einer größeren Offenherzigkeit für sich, und einer geringern Anmaaßung auf Betrug.

Diese Gründe haben allerdings viel Anscheinendes, inzwischen zieht mich meine Empfindung doch immer zu denjenigen Deckenstücken hin, die Figuren in Verkürzung darstellen, und es fehlt mir auch nicht an Gründen, meinen Geschmack zu rechtfertigen.

Freilich kann nur aus einem einzigen Standpunkte, nämlich der Mitte des Zimmers, die wahre Würkung einer weitläuftigen Composition dieser Art beurtheilt werden, und selbst von dort ab erhalten die entfernten Figuren ihren wahren Augenpunkt nicht: Allein diesem Hindernisse läßt sich leicht dadurch begegnen, daß man die Decke in mehrere Felder theile,

die

de alsdann, jedes für sich, ihren eigenen Augenpunkt erhalten.

Wenn auch das Genie des Künstlers durch die Nothwendigkeit solche Süjets zu wählen, die in freier Luft vorgehen, beschränkt werden sollte, so würde er eben dadurch vor der Versuchung bewahrt, sehr interessante Süjets an einen Ort zu bringen, wo ich so viele Mühe habe, sein Werk zu betrachten. Allerdings paßt sich für den Boden eines vermauerten Zimmers ein aufgehangener Teppich besser als ein offener Himmel; aber dieser Teppich sey nur nicht von dem Werthe, daß ich sagen muß: Schade, daß er dort hängt!

Dagegen kömmt vielmehr in Betracht, daß Figuren, die ursprünglich gemahlet sind, um auf einer Horizontalfläche gesehen zu werden, wenn sie nachher in verticaler Richtung angeheftet werden, die unnatürlichste Würkung hervorbringen. Sie schweben nicht, sie scheinen zu fallen. Ja! da das Auge nach den bekanntesten Regeln der Optik die Figuren, die es in der Entfernung über sich siehet, verkürzt, so darf sie der Mahler, wenn er ihnen nicht ein schwerfälliges Ansehen geben will, nicht in ihrer natürlichen Lage lassen: Er muß von den innerlichen Verhältnissen des darzustellenden Körpers abweichen, um sich nach den Verhältnissen, worin das Auge außer ihm siehet, zu richten.

Ich wiederhole also meine Meinung über die Bekleidung der Plafonds dahin, daß mir ein Plafond überall kein schicklicher Ort für ein Gemählde scheinet,

das eine interessante Handlung darstellt. Geschmackvolle Zierrathen aus Stuck, oder Grau in Grau gemahlt, die das Auge anziehen, ohne es zu fesseln, scheinen mir hier an ihrer wahren Stelle zu stehen. Will man aber durchaus historische Figuren an Deckenstücken sehen, so wünsche ich, daß man sie schwebend vorstellen möge.

Die Bibel Raphaels enthält Gemählde, die eigentlich von dem stehenden Zuschauer in horizontaler Richtung gesehen werden sollen. Die Figuren haben ohngefähr eine Höhe von zwei Fuß, welche der Entfernung, worin sie das Auge sieht, nicht angemessen ist. Die Feinheit des Ausdrucks in den Minen, Raphaels Hauptvorzug, geht beinahe ganz verlohren.

Zu allen diesen Stücken hat Raphael Zeichnungen hergegeben, aber nur wenige hat er mit eigener Hand ausgeführet. Diejenigen Schüler, die am meisten Antheil daran hatten, sind Perino del Vaga, Giulio Romano, Giovanni Francesco Penni, und Pellegrino da Modena. 41)

Den ersten Stücken, die die Schöpfungsgeschichte vorstellen, sieht man deutlich an, daß sich Raphael in die Ideen Michael Angelo's hinein gedacht hat; wenn man ihm darüber einen Vorwurf machen will, so verdient er ihn weniger in Rücksicht der Nachahmung, als vielmehr der Wahl des Vorbildes. Der

41) Dieser letzte Künstler heißt eigentlich Pellegrinus Munari da Modena, unter welchem Nahmen man ihn in Fueßlis Künstlerlexicon suchen muß.

Der Schöpfer hat beständig den Ausdruck eines grämlichen Alten, und seine Stellung hat oft etwas convulsivisch Gedrehtes.

In dem Gemählde, welches das Ordnen des Chaos vorstellt, hat Raphael dem Schöpfer den Ausdruck eines rüstigen Alten gegeben, der mit gewaltsamer Anstrengung und ausgespreiteten Armen und Beinen die Elemente aus einander treibt. Wie sehr verliert diese Vorstellung, wenn man sie mit der Idee vergleicht, welche die Worte: „Gott sprach, es werde Licht, und es ward Licht!“ hervorbringen. Das Erhabene dieser Begebenheit beruht auf dem Gefühl des geringen Aufwandes von Kräften, wodurch eine so große Würkung hervorgebracht ist, und ich halte es für unmöglich, daß die Kunst dies jemahls durch sichtbare Darstellung errege.

Mit eben so wenigem Glücke hat uns Raphael die Begebenheit der Schöpfung der Thiere sinnlich machen wollen. Hier breitet der Schöpfer die Hände über eine Menge von Thieren verschiedener Gattung aus, und gleichet einem Hausvater, der seine Menagerie besieht. Um inzwischen die Idee des Werdens, des Entstehens einiger Maaßen zu versinnlichen, läßt er verschiedene Thiere zur Hälfte aus der Erde hervorragen, mit der völligen Ansicht, als wären sie halb vergraben.

Die Mahlerei hat keine zulängliche Mittel, Begebenheiten, die sich ohne unaufhaltsame Progression nicht denken lassen, dem Auge deutlich zu machen.

Aus der Geschichte der Schöpfung des Weibes hat Raphael nicht den glücklichsten Zeitpunkt herausgehoben. Er hat den Augenblick gewählt, in dem Adam sagt: Das ist Fleisch von meinem Fleische. Wer Miltons Darstellung von dem ersten Zusammentreffen des ersten Mannes, des ersten Weibes kennt, der wird sich eine interessantere Situation denken, die den Mahler hätte beschäfftigen können. Obgleich Richardson [42]) behauptet, daß die Figur der Eva von Raphael selbst gemahlt sey, und daß die Zierlichkeit ihrer Umrisse der Antike nichts nachgebe; so füllt sie doch keinesweges die Idee von Schönheit aus, die Miltons Beschreibung in unserer Seele zurückgelassen hat.

Um so zufriedener bin ich mit folgenden Compositionen:

† Die ersten Eltern nach dem Falle. Eva wird in ihrer Arbeit durch den Streit ihrer Kinder gestört, die sie zur Schiedsrichterin über einen Apfel zu machen scheinen, den der eine dem andern geraubt hat. Diese Idee zeigt hinreichend den Fall aus jenem goldnen Zeitalter an, in dem Unschuld und Ueberfluß kein streitiges Eigenthum und keine Schiedsrichter zuließ; das Unangenehme des Gedankens, daß nunmehro eigennützige Leidenschaften den Menschen beherrschen, wird zwar auf der einen Seite durch ihre Aeußerung in dem zarten Alter der Kindheit erhöhet; aber auch auf der andern Seite durch die

42) Traité de la peinture et de la sculpture ou Description des statues, tableaux et desseins en Italie T. III. p. 473. edit. d'Amsterdam 1728.

die Nachsicht, die wir gegen dieses Alter und seine noch unschädlichen Fehler haben, um so mehr gemildert, da sie zu den reitzendsten Stellungen und der angenehmsten Gruppe die Veranlassung gegeben haben.

† Noah mit seiner Familie verläßt die Arche. Abgerissen von allen Freunden ihrer Jugend, vielleicht die einzigen im eigentlichsten Verstande des Worts, stehen Noah und seine Frau in Kummer versunken, über den wüsten Anblick der Erde, an der ihr einsames Alter nur noch durch die Erinnerung hängt: Hingegen Hoffnung emporstrebender Jugend hebt den Busen seines Sohnes, der eine neue Schöpfung vor sich sieht, deren Herr er seyn wird; und das Weib dieses letzten — o Raphael! wie fein! wie zärtlich! das Weib schlingt ihren Arm um den Hals des geliebten Gatten, sieht nur auf ihn, und achtet's nicht: ob außer ihnen die Welt zu Trümmern wird.

In allen Gemählden erkennt man Raphaels Geist, seinen Ausdruck, seine Anordnung, seine Stellungen, seine Gewänder. Folgende aber haben mir die merkwürdigsten geschienen: Die Engel kommen zu Abraham, Loth wandert aus Sodom, Isaac erhält Befehl, nicht nach Aegypten zu gehen, Jacob trifft Rahel und Lea am Brunnen, Joseph erzählt seinen Brüdern den Traum, den er gehabt hat, Joseph erklärt dem Pharao einen Traum, Ein Bild das Poussin sehr geschätzt haben soll: die Findung Moses, die Anbetung des güldenen Kalbes, Moses

zeigt

zeigt den Kindern Israel die Gesetztafeln, Josua gebietet der Sonne und dem Monde, Eleasar und Josua vertheilen den Kindern Israel das gelobte Land, der Triumph Davids, die Königin von Saba, die Taufe Christi und das heilige Abendmahl.



Raphaels Stanze.

Raphaels Stanze.

Unter diesem Nahmen sind vier Zimmer bekannt, deren Wände Gemählde von der Hand dieses Meisters enthalten, und die, wenn nicht die schönsten, doch gewiß die weitläuftigsten Compositionen sind, die wir von der Hand dieses Meisters kennen.

Es ist schwer bei der Beschreibung dieser Gemählde kurz zu seyn. Kein Künstler gibt durch mannichfaltige Bedeutung und Vorzüge, die sich in jedem seiner Bilder mit Abwechselung zeigen, so vielfachen Anlaß zu häufigen Bemerkungen. Ich will mich bemühen, aus den vorzüglichsten Stücken nur dasjenige auszuheben, was zu ihrer oft mißverstandenen Erläuterung, und zur Kenntniß des Schönen dienen kann, das diesem Meister eigenthümlich war.

Erster Saal.

Saal Constantins.

Schlacht Constantins.

† Schlacht Constantins wider Maxenz, von Raphael erfunden und gezeichnet, von seinem Schüler Giulio Romano [43 a]) ausgeführt.

Rechter

43 a) Von diesem Meister werde ich an einem andern Orte sprechen.

Rechter Hand entscheidet sich der Streit zum Siege für Constantin. Das mächtige Roß des Ueberwinders stampft mit seinen Hufen die Feinde zu Boden. Er selbst auf der Stelle, wo ihn das Auge frei erblickt, hebt den Speer, ihn auf seinen Nebenbuhler zu schleudern. Aber sicherer kämpfen für ihn höhere Geister, die über seinem Haupte schweben.

Maxenz hat durch die Tiber mit seinem Pferde gesetzt, und wie dies sich eben auf das gegenseitige Ufer heben will, erschrickt es vor dem obern Glanz, und stürzt rücklings in die Fluthen zurück. Sein Reuter umklemmt noch mit wüthender Todesangst seinen Nacken, als schon Constantins Soldaten auf ihren Anführer zusprengen, und für die abgehauenen Köpfe, die sie ihm entgegen halten, den Preis zu erlangen hoffen, der auf das Haupt des feindlichen Imperators gesetzt war. Aber ein Dritter, neidisch auf diesen Vorzug, zeigt dem Constantin den wahren Maxenz, im Begriff, ein Opfer der Wellen zu werden.

Weiterhin suchen sich Maxenzens Anhänger auf der Flucht in Schiffen über die Tiber zu retten. In ihrer Angst vergessen sie, daß sie Genossen hatten, die mit ihnen denselben Fahnen folgten. Sie stoßen unbarmherzig diejenigen zurück, die sich mit ihnen retten wollen. Im Hintergrunde zieht die siegreiche Armee schon über die Brücke Ponte Molle.

Auf der andern Seite sieht man noch das ganze Gewühl der unentschiedenen Schlacht. Der Reuter streitet gegen den Reuter, der Reisig gegen den Rei-

sigen.

sigen. Männer zu Pferde zermalmen Männer zu Fuße, und diese kämpfen wieder gegen jene an. Ueberwundene wehren den letzten Todesstreich ab, und um das Gemählde zu vollenden, hebt an der äußersten Seite ein trostloser Vater den Leichnam des erschlagenen Sohnes auf.

Dies ist der Gedanke des Bildes, die poetische Erfindung.

Die mahlerische Erfindung, die eigentliche Anordnung, in Rücksicht auf Form und Beleuchtung der Gruppen, scheint vorzüglich im hintern Theile des Bildes Tadel zu verdienen; die Figuren sind zu unordentlich auf einander gehäuft. Es ist wahr, die Natur des Gegenstandes scheint dies zu erfordern, aber ein geschickter Anordner weiß Mittel zu treffen, durch welche das Auge bei anscheinender Unordnung dennoch gewisse Gruppen absondert, und sich Ruhepunkte wählt, welche die einzelnen Partien zwar nicht von dem Ganzen trennen dürfen, aber diese doch weniger als andere hervorstechend machen.

Der Ausdruck ist unvergleichlich. Jede Figur verlangt in dieser Rücksicht ein eigenes Studium, aber vorzüglich mache ich aufmerksam: auf den Maxenz, auf die Gruppe der Krieger im Schiffe, auf den Reuter, der sein niedergestoßenes Pferd beschreitet, und sich dennoch in dieser unvortheilhaften Stellung wehrt, auf jenen andern, der dem Constantin den stürzenden Maxenz zeigt, dann auf den, der seinen Gegner vom Pferde stößt, auf den zu Boden geworfenen Krieger, der mit grimmigem Blicke dem Streich zu trotzen scheint,

scheint, der ihn durchbohren soll, und endlich auf die herrliche Gruppe des Vaters mit seinem Sohne.

Der Reichthum in der Wahl der Köpfe und der Stellungen ist unendlich; er zeigt auch Raphaels genaue Bekanntschaft mit der Antike. Hie und da erkennt man deutlich ganze Figuren wieder, die er offenbar von ihr entlehnet hat. Von dieser Art ist das Pferd, das von dem Stoß der Lanze, deren abgebrochenen Schaft es noch in der Brust trägt, niedergesunken, den Kopf voll hülflosen Schmerzes zum Reuter kehrt. Eine glückliche Anwendung des Pferdes auf dem Capitol, das von einem Löwen zerrissen wird.[43 b)]

Die Zeichnung in unserm Bilde ist sehr bestimmt; Inzwischen werfen ihr Kenner einige Unrichtigkeit in der Lage der Muskeln, und einige Härte in den Umrissen vor.

Das Colorit fällt zu sehr ins Schwarze, und die Haltung, welche eine weise Austheilung der Lichter auf gewisse vorzügliche Partien, Harmonie und Luftperspektive voraussetzt, fehlt gänzlich.

† An-

43 b) Auch der Gedanke des Constantins der den Speer schleudert, und der Krieger, die ihm mehrere abgehauene Köpfe der Feinde zeigen, scheint von einem Basrelief das jetzt am Triumpfbogen des Constantins befindlich ist, entlehnt zu seyn. Bei der Vergleichung wird man finden wie glücklich ihn Raphael verbessert hat.

† Anrede des Constantin an seine Soldaten, gleichfalls von Raphael gezeichnet, und von Giulio Romano, wahrscheinlich mit einigen Zusätzen eigener Erfindung, ausgeführt.

Es ist der Augenblick gewählt, in welchem der Kaiser zuerst das Kreuz in der Luft erblickt, und seine Soldaten darauf aufmerksam macht.

Nimmt man diesen Zeitpunkt nicht an, so wird man in vielen Figuren auf diesem Bilde den Ausdruck des Erstaunens vermissen, den die Erscheinung nothwendig auf sie hervorbringen mußte.

Es läßt sich einiges gegen die mahlerische Anordnung dieses Bildes erinnern. Raphael, oder sein Schüler, denn diesem will Richardson die meisten Fehler dieses Gemähldes zur Last legen, hat antike Basreliefs dabei vor Augen gehabt; aber ein Basrelief ist kein Gemählde.

Ein Basrelief ist ungeschickt, die Würkungen der Harmonie der Farben, und des eigentlichen Helldunkeln hervorzubringen. Es ist nur einer sehr eingeschränkten Luft- und Linien-Perspektive fähig, und die eigentliche Zusammengruppirung thut nur sehr selten die gewünschte Würkung. Es stellet daher die Figuren meistens isolirt und neben einander dar. Warum aber soll das Gemählde dasjenige als Vorzug nachahmen, was Unvollkommenheit in dem verschwisterten Kunstwerke ist?

Der possierliche Zwerg am Rande dieses Bildes pflegt den Zuschauern am ersten aufzufallen. Freilich steht er in dieser ernsthaften Composition nicht an seiner Stelle. Allein ich weiß nicht, ob derjenige, der

für

für Verdruß über die häßliche Figur gegen die übrigen Vorzüge des Bildes blind wird, oder für Vergnügen über den schnakischen Kerl nur ihn sieht, nicht beide auf gleiche Art für Währung des Schönen in der Kunst verdorben sind.

Die Figur Constantins ist nicht edel genung, die Zeichnung der übrigen Figuren ist so zu sagen, über antike Basreliefs geformt; sie hat die Bestimmtheit und die guten Verhältnisse des Vorbildes erhalten, aber sie ist auch seiner Härte nicht entgangen.

Das Colorit fällt, wie in allen Gemählden des Giulio Romano, in unharmonische Schwärze.

Die Haltung ist wie die Haltung eines Basreliefs. Jede Figur ist für sich beleuchtet.

Die Taufe Constantins, die Schenkung Constantins; von dem Fattore nach Raphaels Zeichnungen ausgeführt. Sie sind ursprünglich schwach gewesen, und haben seitdem sehr gelitten.

Die Gerechtigkeit und die Billigkeit oder Milde, zwei in Oehl gemahlte allegorische Figuren. Raphael hat sie wenigstens selbst angelegt; vielleicht sind sie ausgeführt von seinen Schülern.

Man wirft diesen Figuren, vorzüglich der Gerechtigkeit, zu gedrehte Stellungen vor; Eine Anstrengung, von der man den Grund nicht absieht. Man schiebt diesen Fehler auf Rechnung des Florentinischen Geschmacks, den Raphael damahls seinen Zeitgenossen zu Gefallen annehmen mußte. Der Fehler mag liegen, woran er will, er führt auf folgende Betrachtungen:

Ueber den Ausdruck in Gemählden, welche einzelne Figuren vorstellen, besonders allegorische

Mich dünkt, wir wünschen bei jeder Figur, die wir mit einer heftigen strebenden Gebährde vorgestellt sehen, auch den Grund der Fassung der Seele zu wissen, die sie hervorbringt. Bei isolirten Figuren ist dies nur alsdann möglich, wenn die gegenwärtige Handlung entweder durch ein allgemeines Gefühl von Situationen, die ähnliche Aeußerungen bei allen Zuschauern hervorgebracht haben, oder durch eine allgemeine vorauszusetzende Kenntniß einer individuellen Lage irgend einer berühmten Person aus der Geschichte gerechtfertiget wird.

Die Aeußerung des Zorns, der Andacht, der Reue, wird jedem Menschen an und für sich begreiflich: es gibt der Veranlassungen zu dieser leidenschaftlichen Thätigkeit in dem menschlichen Leben so viele, daß er nach der besondern im gegenwärtigen Falle nicht zu fragen braucht. Es ist schlechtweg ein Zorniger, ein Andächtiger, ein Reuiger, und daran haben wir genung. Auch wird sich unter solchen, die durch eine gebildetere Erziehung und Wohlstand vorzüglich auf den Genuß der Künste berechtigt sind, nicht leicht einer finden, der eine Judith nicht verstehen sollte, die ihre Augen voll Dankbarkeit über die Rettung ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, die ihr durch ihren Arm verliehen ist, zum Himmel aufschlägt.

Ganz anders verhält es sich mit allegorischen Bildern abstrakter Begriffe, die wir uns abgezogen von würksamer Thätigkeit denken können. Sie müssen Ausdruck haben. Aber dieser Ausdruck darf nicht weiter gehen, als auf Darstellung des Charakters

über-

überhaupt. Auf die Darstellung der Fassung der Seele, in der die Eigenschaft, die der abstrakte Begriff voraussetzt, zu jeder Zeit und in jeder Lage, den unterscheidenden, hervorstechenden Zug ausmacht, und durch diesen auf die sichtbaren Formen des Körpers eine dauernde Würkung hervorbringt.

Eine Person, deren Seele vom Gefühle der Gerechtigkeit durchdrungen ist, wird sich durch eine prüfende ernste Mine, und durch die Stellung eines ruhigen Nachdenkens unterscheiden; eine Person, in deren Charakter Milde den Hauptzug ausmacht, durch gefällige, Zutrauen erweckende Freundlichkeit. So weit können wir sie begreifen, in so weit wird uns der Ausdruck deutlich. Finden wir aber einen solchen Charakter in einer lebhafteren Würksamkeit in einem Affekte, auf den die Eigenschaft, die der abstrakte Begriff voraussetzt, nicht nothwendig zurückführt, so verlangen wir die zufällig einwürkende Ursach zu wissen, und finden wir sie nicht, wie dies denn gemeiniglich der Fall bei isolirten Figuren ist, so kömmt uns die lebhafte Gebährde und Stellung gezwungen oder affektirt vor.

Noch schlimmer aber ist es, wenn Ruhe eine unzertrennliche Eigenschaft des abstrakten Begriffs zu seyn scheint, und lebhafte Thätigkeit des allegorischen Bildes damit im Widerspruche steht. Dies scheint der Fall bei der Gerechtigkeit sowohl als der Milde zu seyn.

Die Figur der Gerechtigkeit hat einen Strauß neben sich stehen, der wegen der gleichen Länge seiner Federn, auf die gleiche Austheilung des Rechts deuten soll.

soll. Dieses Hieroglyphische Zeichen scheint nicht glücklich gewählt zu seyn, weil die Bedeutung wenigen verständlich seyn wird.

✣ ✣ ✣

Saal des Heliodorus.

Raphael bekam den Auftrag, dieses Zimmer für Julius II., den kecken Vertheidiger der Kirche, zu mahlen, und darin mehrere Begebenheiten vorzustellen, in denen der Himmel den besondern Schutz, den er der Kirche und ihren Vorstehern angedeihen läßt, deutlich an den Tag gelegt hat.

Heliodor. † **Die Vertreibung Heliodors aus dem Tempel den er plündern wollte,** ist das erste unter den Gemählden, womit die Wände dieses Zimmers bedeckt sind.

Der Gedanke dieses Bildes ist folgender:

Auf eifriges Gebet des Hohenpriesters Onias läßt sich Pabst Julius der Zweite in den Tempel zu Jerusalem tragen. Engel, Diener seines Zorns, gehen vor ihm voraus: Einer derselben zu Pferde sprengt den Kirchenräuber Heliodor nieder, und zerstreuet seine Begleiter. Zwei andere schweben herzu, die Entehrer der Gottheit mit Ruthen zu züchtigen. Unterdessen flüchten erschrockene Weiber zum Pabste, und einige Zuschauer suchen höhere Plätze, ihre Neugier zu befriedigen.

Es würde eine schaale Critik seyn, dem Künstler einen Anachronismus vorzuwerfen, den zu vermeiden, nicht in seiner Gewalt stand.

Was

Was die Anordnung anbetrifft, so scheint mir die große Leere des Tempels, die schlechthin dem Hohenpriester, und noch dazu in der Entfernung aufgeopfert ist, keine gute Würkung hervorzubringen. Die Gruppen werden dadurch so sehr auseinander getrennt, daß das Auge Mühe hat, das Ganze auf einmahl zu fassen. Die Composition wird dadurch unzusammenhängend.

Die Form der einzelnen Gruppen unter sich scheint mir hingegen als ein wahres Muster aufgestellt werden zu können, und die Gruppe des Heliodorus, den die Engel niederwerfen, wird besonders von Kennern bewundert. Nur darf man nicht vergessen, was ich schon oben erinnert habe: Daß dieser Vorzug in Raphaels Gemählden zu selten vorkömmt, um ihm ein eigenthümliches Verdienst daraus zu machen.

Der Ausdruck in diesem Gemählde ist unvergleichlich. Der himmlische Reuter nimmt sein Pferd zusammen, treibt ihm die Hacken in die Seite, und holt mit vorgebeugtem Körper einen neuen Stoß wider den liegenden Feind aus. Ihm zur Seite schweben seine Begleiter mit aller der Leichtigkeit, die wir ihren ätherischen Körpern zutrauen dürfen. Ihre Köpfe haben den edelsten und wahresten Ausdruck des rächenden Zorns.

Der eiskalte Schrecken, die schmerzhafte Betäubung Heliodors unterscheidet sich durch größern Anstand von der Angst seiner Gefährten. Sie schreien; sie stieben auseinander; sie verlieren ihren Raub. Einem von ihnen gleitet im Fliehen der Koffer vom Rücken: Wie er rückwärts darnach greift, wie gern

er ihn behielte! Aber sein Gesicht gegen die furchtbaren Geister umzuwenden, das wagt er nicht.

Auf der andern Seite flüchten die erschrockenen Weiber mit ihren Kindern zum Pabste. Erstaunen, Schrecken, der mit Neugier kämpft, bildet sich auf ihren Gesichtern, und dies mit der größten Abwechselung in Minen und Stellungen. Viele darunter sind äußerst reitzend. Man übersehe nicht die beiden zusammengruppirten Figuren, deren eine, um besser zu sehen, sich um eine Säule schlingt, während, daß die andere sich auf das Postamenut zu schwingen sucht. Und wie in alle dem Gewühle der Pabst mit majestätischer Ruhe thront!

Allein die übrigen Begleiter des Pabstes beleidigen durch den wenigen Antheil, den sie an der Handlung nehmen. Die Schweizer, die ihn tragen, der Secretair, der voran geht, sind bloße Bildnisse damahls lebender Personen, denen man keine Art des Ausdrucks beilegen kann.

Ich weiß wohl, daß man den Raphael lobt, durch diese Gleichgültigkeit das unbedingte Vertrauen ausgedrückt zu haben, welches diese Männer auf die Gewalt ihres Herrn setzen. Allein diese ingenieuse Idee contrastirt zu sehr mit dem Ausdrucke der thätigen Theilnehmung in den übrigen Figuren, um an dieser Stelle nicht zur Carrikatur zu werden.

Die Behandlung dieses Gemähldes zeigt übrigens schon die fertige Hand, die durch lange Uebung Sicherheit erhalten hat. Raphael scheint es selbst ausgeführt zu haben.

† Atti-

† Attila, der Zerstöhrer der Welt, die Geißel Gottes, wie er sich nannte, kehrt um vor den Mauren Roms, gerührt durch die Ehrfurcht, die ihm der Statthalter Gottes einflößt. Attila.

Man bedenke es wohl, hier ist keine gewaltsame Zurücktreibung, es ist Würkung eines heiligen Schauders, der den Barbaren bei dem Gefühl übernatürlicher Größe ergreift, und die auf seine Armee mit panischem Schrecken zurück würkt. Der Pabst Leo der Heilige, trägt auf seiner Figur die Würde eines Heiligen, der sich des unmittelbaren Schutzes des Himmels bewußt ist. Er durchschneidet, wie die Stellung der Hand es schliessen läßt, die Luft mit dem allmächtigen Zeichen des Kreuzes. Ihm zur Seite stehen seine Begleiter mit dem Gefühle der Unverletzlichkeit unter dem Schutze des Oberhaupts der Kirche. Auch verläßt der Himmel seinen Diener nicht; die Apostel Petrus und Paulus schweben über seinem Haupte, und befehlen dem Barbaren zu weichen; nicht mit dem Ausdrucke eines gewaltsamen Zorns, aber mit dem Ernste, dem man nicht widersteht, und ausgerüstet mit Waffen, im Fall der Widerspenstigkeit zu strafen.

Den Barbaren ergreift das Gefühl der übermenschlichen Stärke, gegen die er nicht anzukämpfen wagt. Die Augen gegen die himmlische Erscheinung gerichtet, beugt er den Körper zurück, und gibt mit wegweisenden Händen seiner Armee das Zeichen zurück zu kehren. Er allein sieht die Erscheinung der höheren Wesen, aber seine Begleiter fühlen den Schauer,

der sie umringt; das Heilige, das Hehre, das man sich von der Gegenwart der Unsterblichen stets ungetrennt denkt. Der Himmel ist heiter über der Gruppe des Pabstes, aber er schwärzt sich über den Häuptern der feindlichen Armee; ein Sturmwind rollt die Wolken auf vor den Aposteln her; kaum vermögen die Träger ihre Fahnen zu halten; die Pferde werden scheu; man stößt mit zurückgewandtem Gesichte in die Trommeten zum Abmarsch; man flieht; man geräth in Unordnung; man weiß nicht wie, noch warum.

Dies ist der Gedanke dieses Gemähldes, über den man so viele und so üble Critiken gemacht hat.

In Ansehung der Anordnung wirft man der Figur des Attila vor, daß sie sich nicht genung heraus hebe. Dieser Fehler liegt in dem Mangel der Haltung, nicht an dem Orte, wohin sie gestellet ist; denn sie ist frei genung, um gesehen zu werden. Da aber Raphael den Grundsatz hatte, seine entfernten Figuren dadurch zurückweichend zu machen, daß er helle Massen auf den Vorgrund stellte, so zieht der vorderste Reuter auf dem weißem Pferde die Augen zu sehr an sich, um nicht den Eindruck der Figur des Königs, den man im Halbschatten auf einem braunen Pferde sieht, zu schwächen. Raphael bediente sich selten des Mittels, durch dunkle Massen auf dem Vorgrunde des Gemähldes lichtere Gegenstände entfernter erscheinen zu lassen. Er kannte nicht die sogenannten Repoussoirs.

Der Ausdruck ist wieder unvergleichlich, die ruhige Zuversicht in der Gruppe des Pabstes und seiner Beglei-

Begleiter, contrastirt sehr glücklich mit dem wilden Schrecken unter den Barbaren.

Raphael hat auch hier wieder mehrere Köpfe seiner Zeitgenossen angebracht; und auch hier thut es die gewünschte Würkung: Es verbreitet Leben und Wahrheit.

Bei den Figuren der Apostel, die in einer ansehnlichen Höhe über die untern Figuren schweben sollen, scheint Raphael die Regel der Perspektiv, nach welcher sich das Entfernte verkleinert, nicht beobachtet zu haben. Er that es vielleicht, um das Uebermenschliche fühlbarer zu machen; allein das Auge schmiegt sich nicht so leicht in das Resultat der Ueberlegung; die Figuren scheinen ungeheuer und schwerfällig, so schön sie gezeichnet sind, so natürlich sie schweben. Dies bestätigt Lessings scharfsinnige Bemerkung, 44) daß eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit durch eine kalte Ueberlegung nicht gehoben wird. Hingegen dürfte ich aus eben diesem Bilde einen Einwurf hernehmen gegen jene Behauptung; die er an eben dieser Stelle wagt: Die Mahlerei sey ungeschickt, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Compositionen dies oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse. Es gibt dazu ein sichereres Mittel, als die dünne Wolke, so er angibt, nämlich der Ausdruck desjenigen, der nicht sieht, da er sehen könnte und sollte, weil andere neben ihm sehen. Mich dünkt, Raphael hat durch den verschiedenen Ausdruck in den Figuren des Attila und seiner Begleiter es anschaulich

44) S. Laocoon, zwölfter Abschnitt.

genung gemacht, daß die Apostel ihm und nicht seinen Begleitern sichtbar sind.

Auch dieses Bild zeigt Raphaels geübtere Hand.

Die Messe zu Bolsena.

† Wunder der Messe zu Bolsena.

Ein Priester, der an der Gegenwart Christi beim heiligen Abendmahl zweifelt, sieht bei Consecrirung der Hostie das Kelchtuch mit Blut gefärbt. Dies geschieht in Gegenwart mehrerer Personen, worunter Pabst Julius der Zweite mit seinem Gefolge ist.

Das Colorit in diesem Gemählde ist sowohl an und für sich selbst, als in Vergleichung mit den übrigen Werken Raphaels der Aufmerksamkeit des Liebhabers besonders werth.

Dieser Vorzug ist dem Gemählde eigenthümlich: Es theilt aber überher denjenigen, den man in allen übrigen dieses Meisters antrifft, Wahrheit und Abwechselung im Ausdruck. Der Pabst ist in ruhiger Fassung, und mit Recht darf man glauben, daß Ueberlegung dem Künstler dabei zur Seite gestanden hat: Das Oberhaupt der Kirche darf das Wunder, welches eine so feststehende Wahrheit als die Transsubstantiation bestätigt, nur als eine natürliche Folge, höchstens als eine seltene Aeußerung eines täglich wiederkehrenden Wunders ansehen. Hingegen zeigt sich Beschämung und Schrecken auf dem Gesichte und in der Stellung des Priesters. Dieser Ausdruck contrastirt sehr glücklich mit dem materiellen Anstaunen der Soldaten von der Schweizergarde. Die Neugier unter den übrigen Zuschauern hat dem Künstler Gelegenheit

legenheit zu der Handlung einer schönen weiblichen Figur gegeben, welche die Köpfe derer, die vor ihr stehen, zur Seite biegt, um sich Licht zu machen.

Auch verdient die Weisheit unsere Aufmerksamkeit, mit welcher der Künstler den Ort des Gemähldes, der durch ein Fenster getheilt wird, bei der Anordnung ohne Nachtheil der Einheit zu nutzen wußte.

Dies Gemählde hat Raphael gleichfalls selbst ausgeführt.

† Die Befreiung des heiligen Petrus aus dem Gefängniß.

Der heilige Petrus im Gefängnisse.

Dieses Gemählde muß in drei Unterabtheilungen abgesondert werden, welche man als drei verschiedene Scenen eines Schauspiels ansehen kann: Drei auf einander folgende Auftritte einer Haupthandlung. Der Engel weckt den heiligen Petrus im Gefängnisse auf, er führt ihn an der einen Seite dieses Gefängnisses ab, und an der andern Seite desselben werden die Wächter seine Flucht gewahr. Man kann sich diese verschiedenen Zeitpunkte als auf einander folgende fortschreitende Handlungen einer Begebenheit denken, und so machen sie ein dichterisches Ganze aus: Aber da man sie nicht als neben einander existirend annehmen darf; da sie an verschiedenen Orten und zu verschiedenen Zeiten vorgehen, so sind es auch drei ganz von einander verschiedene Gemählde.

So fällt denn auch der Vorwurf einer doppelten Handlung weg, der darin gefunden wird, daß man den heiligen Petrus einmahl vom Engel geweckt, das andere mahl von ihm fortgeführt zu gleicher Zeit erblickt.

blickt. Man erblickt sie nur darum zu gleicher Zeit, weil die Gemählde an einer Wand, ohne Absonderung durch Rahmen, zusammengestellet sind.

Dies Gemählde bestätiget wieder eine Bemerkung, die ich oft gemacht habe, daß ungelehrte Augen durch Lichter, die stark vom Schatten abstechen, am lebhaftesten gerührt werden. Welch Aufhebens macht man nicht von diesem Gemählde! Es hat Verdienst, es ist nicht zu leugnen, aber den wortreichen Enthusiasmus, den es so vielen Critikern einflößt, rechtfertiget es doch sicherlich nicht.

Das mittelste Gemählde zeigt den heiligen Petrus, der vom Engel aus dem Schlafe geweckt wird. Der Engel ist von einer Glorie umgeben, die das Gemählde erleuchtet, und um die Würkung dieses Lichts zu erhöhen, läßt der Künstler mit großer Weisheit seine Figuren durch ein Gitter sehen, welches das Innere des Gefängnisses, als den Ort der Scene dem Auge aufschließt.

Dies verdient Lob; Allein so weit als Richardson [45]) darf man nicht gehen, und nun das Anziehende dieser Anordnung mit dem Zauber der Beleuchtung vergleichen, den Correggio in seine berühmte Nacht gelegt hat. Der Christ des Correggio ist ein erleuchtendes Wesen, von dem das Licht ausgeht, und dessen lichter Körper blos durch unzählige Degradationen von Licht die Ründung bekommt, die das Auge fühlt, und der Verstand kaum begreift. Hier aber umgibt

45) Description des statues, tableaux etc. T. III. p. 399.

umgibt den Engel eine Glorie, die ihn erleuchtet, und ihn des Eindrucks von Licht und Schatten, den man auch ganz deutlich angegeben sieht, fähig macht. Die pikante Würkung liegt also in der Anordnung des Lichts, nicht aber in der magischen Behandlung der Darstellung.

Auch weiß ich nicht, ob man mit eben diesem Schriftsteller dem Raphael ein Verdienst daraus machen kann, daß er mehrere Lichter so neben einander gestellet hat, daß sich das mittelste, als das Hauptlicht vor den übrigen heraus hebt. Alles ist hier Nacht, sagt Richardson, Alles ist erleuchtet, aber die Lichter sind sich einander so untergeordnet, daß das eine dem andern keinen Schaden thut. Ich möchte dies abläugnen. Mich dünkt, es thut dem Hauptlichte allerdings Schaden, daß die Nebengemählde so erleuchtet sind; und ist es nicht unnatürlich, daß der Engel, der in dem mittelsten Gemählde so hell beleuchtet wird, auf der Seite mit eben der Glorie im schwächern Lichte erscheint?

Der Ausdruck in dem erwachenden Petrus ist wahr. Aber sowohl diese Figur als die Figur des Engels sind nicht sehr edel.

Das zweite Gemählde zur Seite, oder die zweite Abtheilung stellt den heiligen Petrus vor, den der Engel aus dem Gefängnisse führt. Der Engel ist von wahrer himmlischer Anmuth. Diese Handlung wird allein von der Glorie erleuchtet, in der der Engel einhergeht; und auch hier erscheint er nicht als erleuchtender, sondern als erleuchteter Körper.

Die

Die dritte Abtheilung stellt die Wächter vor, die durch einen ihrer Cameraden, der die Flucht gemerkt hat, aus dem Schlafe geweckt werden. Der Ausdruck dieser Schlaftrunkenen, vorzüglich desjenigen, der sich die Augen bedeckt, weil er den Schein des Lichts nicht vertragen kann, ist unvergleichlich. Hier hat der Mahler ein doppeltes Licht auf sehr gute Art benutzt, denn der weckende Wächter, der die Fackel trägt, erleuchtet die Körper von vorn, und hinten hebt der Mond, der etwas mit Wolken bedeckt ist, durch die Strahlen, welche durchbrechen, die Figuren von dem dunkeln Grunde ab.

In Vergleichung mit den übrigen Gemählden Raphaels liegt das eigenthümliche Hauptverdienst des gegenwärtigen in der Behandlung des Helldunkeln.

An der Decke dieses Zimmers hat Raphael noch vier Süjets gemahlt: Noah, der nach überstandner Sündfluth dem Himmel dankt, Isaacs Opfer, Moses vor dem brennenden Busche, und Jacobs Traum.

* * *

Drittes Zimmer.

Camera di Segnatura.

Als Raphael den Auftrag erhielt, das Zimmer di Segnatura zu mahlen, so wurden ihm zu gleicher Zeit die Gegenstände angezeigt, die er behandeln sollte. Man gab ihm auf, die vier vornehmsten Wissenschaften seines Jahrhunderts darzustellen, die Theologie, die Philosophie, die Dichtkunst und die Jurisprudenz.

Er

Er begnügte sich nicht, sie durch bloße allegorische Figuren zu bezeichnen, er stellte die berühmtesten Männer auf, die sich in einer jeden von diesen hervorgethan haben, und brachte sie in Handlung.

† Der Streit über das heilige Sacrament des Abendmahls.

Der Streit über das Sacrament des h. Abendmahls.

Man sollte glauben, das Süjet dieses Gemähldes könnte dem Mahler nur wenig Gelegenheit dargeboten haben, seine Stärke in demjenigen Theile seiner Kunst zu zeigen, in dem er alle diejenigen, die seit Wiederherstellung der Mahlerei den Pinsel geführt haben, so weit übertroffen hat: ich rede von der Darstellung der Seele auf der Oberfläche des Körpers, von dem Ausdrucke. Heilige Männer, wie wir sie hier vor uns sehen, sollen ihre Leidenschaften zu sehr in ihrer Gewalt haben, um sie durch ihre äußern Handlungen andern fühlbar zu machen; und doch sind es gerade diese, die dem Zuschauer am interessantesten zu sehen, und dem Künstler am leichtesten darzustellen werden.

Inzwischen, Raphaels Pinsel wußte diese Schwierigkeiten zu überwinden: Der Ausdruck der feinsten Bewegungen der Seele macht wieder den Hauptvorzug des gegenwärtigen Gemähldes aus.

Es ist in zwei Theile getheilt, dessen oberer mit dem untern blos durch die Association der Ideen, nicht aber durch eine gemeinschaftliche Handlung zusammenhängt.

Der obere stellt die Personen der Gottheit mit den Patriarchen und den Heiligen in den Wohnungen der

der Seligen vor; Engel und Seraphims umschweben sie.

Ich will die Anordnung nicht als Beispiel empfehlen. Die neben einander gereiheten Personen sehen einem Cirkel in einer römischen Converſazione nicht unähnlich. Wenn man aber die Figuren einzeln betrachtet, so wird man große Schönheiten finden.

Der untere Theil ist viel besser angeordnet. In der Mitte sieht man den Altar, auf dem der Kelch und die Hostie ausgestellt stehen, die die Veranlassung zu dem Streite unter den rund herum versammleten Kirchenvätern geben, und sogleich auf das Verständniß des Ganzen führen.

Linker Hand sieht man den heil. Hieronymus und den heiligen Gregorius, Köpfe voller Charakter. Das Pfäffchen hart am Altare, das mit gefalteten Händen nachbetet, ist von unvergleichlichem Ausdrucke.

Hinter diesen kommen zwei sehr schön geordnete Gruppen, in deren letzterer man den Bramante sieht, der aus einem Buche, welches er hält, die Auflösung des ganzen Geheimnisses gefunden zu haben scheint. Man übergehe nicht die Figur, die dem Ansehen nach den Streit nur auf einen Augenblick verlassen hat, eiligst die vom Bramante aufgeschlagene Stelle einsieht, und nun mit Fingern, die schon zur Demonstration aufgehoben sind, mit neuen Gründen bewaffnet, wieder forteilet. Der Jüngling neben dem Bramante ist eine der schönsten Figuren des Bildes.

linker Hand dem Altare sitzen Scotus und Ambrosius. Wahreres läßt sich nichts denken, als den heiligen Augustin, der diktirt, und die eilende Sorgfalt, mit der sein Schreiber nachschreibt. St. Thomas, Pabst Anaclet, Bonaventura, Pabst Innocenz der Dritte, Dante, Savanarola, sind die bekanntesten Köpfe unter den übrigen.

Man bewundert mit Recht die Mannichfaltigkeit und die Wahrheit des Charakters in diesen Köpfen. Sie sind aber mit einem Fleiße ausgeführt, der an Trockenheit gränzt. Diese Trockenheit allein kann uns auf die Epoche schließen lassen, in der dies Gemählde von Raphael verfertigt wurde. Es ist das erste von seiner Hand in diesem Pallaste, folglich aus einer Zeit, in der er wider den Geschmack des Pietro Perugino ankämpfte, aber den Einfluß der frühern Erziehung noch nicht ganz überwinden konnte. Daher auch das natürliche Gold in den Glorien! Hingegen sieht man auch die Bekanntschaft mit den Florentinern, das Bestreben ihre Vorzüge sich zu eigen zu machen, in dem Stile der Gewänder, in den Formen und Stellungen der jugendlichen Figuren, und in dem Colorit.

Es ist äußerst interessant zu bemerken, wie Raphael selbst während der Arbeit an diesem Gemählde in der Kunst zugenommen hat. Er fing mit der rechten Seite an, und seine furchtsame und ungewisse Hand wollte dem Kopfe noch nicht die rechte Folge leisten. Aber auf der linken Seite merkt man ihm schon mehr Freiheit mehr Festigkeit an.

Raphael hat dies Bild sehr ungleich colorirt. Einige Köpfe z. E. das Pfäffchen am Altare sind sehr treu und wahr behandelt. An andern Figuren vermißt man die Abwechselung in den Tinten, die die Schönheit des Colorits ausmachen. Haltung und Beobachtung der Regeln des Helldunkeln darf man gleichfalls hier nicht suchen.

Die Schule von Athen.

† Die Schule von Athen.

Nichts scheint weniger ein Gegenstand der mahlerischen Darstellung zu seyn, als der Ausdruck des Nachdenkens, und des Antheils, den die Seele an dem Erkenntnisse abstrakter Wahrheiten nimmt. In der That jede Untersuchung, die sich auf Aneinanderreihung von Ideen gründet, setzt ruhige Kälte, Abgezogenheit von allen Dingen außer uns, und Unempfindlichkeit gegen die Eindrücke zum Voraus, die sie auf uns machen können. Wenn sich also auch eine solche Lage des Gemüths auf unsere Gesichtszüge zeichnet, durch unsere Gebährden äußert, so wird man sich doch diesen Ausdruck entweder nur als unmerklich, oder als äußerst einförmig denken.

Raphael, der seine Süjets nicht selbst wählte, bekam, als man von seiner Hand die berühmtesten Philosophen des Alterthums in einem Gemählde versammelt sehen wollte, einen desto schwerern Auftrag, als er eben mit einem Gemählde in dem nämlichen Zimmer fertig geworden war, wobei er keine von denen Situationen ungenutzt gelassen zu haben schien, die der Eifer der Sectirer, der Starrsinn der Halbklugen, das Anstaunen der Schwachen, und der Zweifel des Weisen der Einbildungskraft darbieten können.

Aber

Aber einem so fruchtbaren und scharfsichtigen Kopfe wie Raphael, kam es zu, eben durch die Darstellung des Streits über das Sacrament sich auf die Behandlung eines ähnlichen Gegenstandes vorzubereiten, und indem seine Hand an Festigkeit, sein Geist an Deutlichkeit und Klarheit der Ideen gewann, zu gleicher Zeit eine Menge neuer Erfahrungen zu sammeln, durch deren Anwendung die Schule von Athen, in Rücksicht auf Mannichfaltigkeit und Wahrheit, ein Meisterstück des Ausdrucks wurde.

Der Cardinal Bembo hat wahrscheinlich Raphaeln den Gedanken dieses Gemähldes an die Hand gegeben. Dies benimmt dem Künstler nichts von seinem Verdienste. Er hat dies mit einem Shakespear und mit vielen andern großen Genies gemein, daß sie zuweilen den Stoff zu ihren Werken entlehnten. Er ward darum nicht weniger ihr Eigenthum durch die Art wie sie ihn bearbeiteten.

Der Grund dieses Gemähldes, der Ort, an dem die Handlung vorgeht, ist ein Gebäude von simpler aber edler Architektur; die Statuen des Apollo und der Minerva bezeichnen ihn als den Ort, wo Weisheit und Wissenschaft gelehrt wird.

Die Nahmen der Personen, die ihn anfüllen, beruhen zwar nur auf ungewissen Traditionen. Inzwischen will ich mich hier derselben bedienen, weil sie genauer bezeichnen.

Oben an gegen die Oeffnung des Haupteinganges zu, so daß ihre Figuren durch den blauen Horizont gehoben werden, stehen Plato und Aristoteles

als Personen, die unsere Aufmerksamkeit sogleich auf sich ziehen sollen. Der liebenswürdige Dichter der Philosophie, dessen Vernunft so gern auf der Leiter der Einbildungskraft dieser Welt entklimmte, zeigt mit aufgehobener Hand jene obern Regionen, in denen er sich dem Wesen zu nähern suchte, von dem er sich als einen Ausfluß ansah. Aristoteles scheint ihm diese tröstende, aber freilich gefährliche, Schwärmerei, zu verweisen, er streckt die Hand gegen die Erde aus, und sucht ihn auf die Welt, die ihn umgiebt, zurückzuführen.

Unter den Umstehenden ist der Ausdruck der Bewunderung und der Aufmerksamkeit unverkennbar. Der vordere schöne Alte linker Hand wird für den Cardinal Bembo gehalten. Mir hat auch der Jüngling linker Hand sehr gefallen, dessen Blick und übereinandergeschlagene Arme einen aufwiegenden Denker anzeigen, dem man nicht leicht eine Idee aufdringt. Der Mahler soll durch ihn den Alexander haben vorstellen wollen. Die beiden Personen, deren eine der andern die beiden Lehrer bekannt macht, sind der Natur abgestohlen.

Linker Hand die Gruppe des Socrates. Dieser Philosoph, der sich eben so sehr durch die Gemeinnützigkeit seiner Lehren, als durch die Gabe, sich verständlich zu machen, auszeichnete, zählt seine Lehrsätze an den Fingern ab; ein Zeichen, welches nach einem beinahe jedem Volke eigenen Sprachgebrauche auf Klarheit und Ordnung in den Gedanken, und auf Deutlichkeit im Ausdruck zurückführt. Unter den Zuhörern dieses Weisen charakterisirt die nachläßige

und

und doch edle Stellung des jungen Helden im Helme, den Alcibiades, den Liebling der Natur, an den sie ihre Gaben verschwendet hatte.

Man braucht kein besonderer Bemerker zu seyn, um in jenem andern Kopfe mit der Mütze den halbaufgeklärten Dünkel zu erkennen, der sich gern den Anstrich der Weisheit geben möchte, und nur hört, um Einwürfe zu machen.

Die hinterste Figur verbindet diese Gruppe mit den Personen, die durch einen Seiteneingang in das Gebäude eilen. Sie winket sie zum Socrates herzu. Der Jüngling, der dem Winke folgt, und beinahe nackt seine Schrift-Rollen unter dem Arme trägt, ist ein Bild der rohen Natur, die vor Begierde brennt, sich zu unterrichten.

Der wohlgemästete Wollüstling mit Weinlaub bekränzt, — nicht Eichenlaub, wie Bellori träumt — scheint Epicur zu seyn, nach der falschen Vorstellungsart, die man sich dazumahl von seinen Lehrbegriffen machte. Der Alte, der mit dem Kinde auf den Armen bei ihm steht, gilt einigen für den Epicharmus, anderen, für einen Vater, der sein Kind früh in die Schule der Weisen bringt. Ich glaube, beides wird ohne hinlänglichen Grund behauptet: es ist vielmehr zu glauben, der Künstler habe damit sagen wollen, die Philosophie des Epicur sey eine Philosophie für schwache Köpfe, und selbstische Herzen der Kinder und der Greise.

Pythagoras ist der Philosoph, der die Folge einer langen Reihe von Ideen in ein Buch schreibt,

welches er auf das Knie stützt. Neben ihm kniet ein schöner Jüngling, der die Tafel der musicalischen Nummern des Pythagoras einem Manne in morgenländischer Tracht zeigt. Dieser hat ganz den Ausdruck ablauernder Mystik und Charlatanerie; Er geht unter dem Nahmen des Averrons.

Personificirte Lehrbegierde zeigt sich in der Figur des sogenannten Empidocles, der mit ängstlicher Sorgfalt sich vorbeugt, um dasjenige abzuschreiben, was sein Lehrer aufzeichnet.

Der Weiberkopf soll Aspasia seyn. In dem Knaben will man den Archytas sehen, wahrscheinlich weil die Geschichte sagt, daß dieser Philosoph Kinder mit physicalischen Experimenten von schädlichen Belustigungen zurückgehalten habe.

Der junge Mann neben ihm soll Francesco Maria delle Rovere Duca d'Urbino seyn. Ich weiß nicht, ob die Schönheit der Figur, und die Liebe dieses Herrn zu den Wissenschaften und Künsten den Raphael entschuldigen kann, dies Portrait in eine Stellung gesetzt zu haben, wodurch es der ganzen übrigen Handlung fremd bleibt.

Die mahlerisch schön gestellte Figur, die den Pythagoras auf eine Stelle in einem Buche aufmerksam zu machen sucht, mit der Mine, als sagte er: was du suchst, hier steht es! wird für den Terpander ausgegeben, der schon vor dem Pythagoras sich durch seine Kenntnisse in der Musik ausgezeichnet hatte.

Epictet sitzt zunächst als ein Mann, der im Nachdenken versunken, uud in sich selbst zurück gezogen,

gen, unempfindlich gegen allen äußern Eindruck zu seyn scheint.

Der Cyniker Diogenes streckt sich mit anmaaßender Indifferenz auf die Treppe, und überschauet mit trotzender Selbstgenügsamkeit die Tafel, die er beschrieben hat. Ort und Stellung scheinen mir beide im Charakter.

Hart an dem Diogenes steht ein Jüngling, der Lust zu haben scheint, der Secte des Diogenes zu folgen; aber ein älterer Philosoph zeigt ihm den Aristoteles an. Der Ausdruck dieser beiden Figuren ist unvergleichlich.

Ich komme nun auf die berühmte Gruppe des Archimedes, die die bedeutendsten Figuren enthält, welche nach meiner Einsicht je in der Mahlerei hervorgebracht sind. Bramante unter der Figur des Archimedes erklärt seinen Schülern eine mathematische Figur. Einer von ihnen, auf dessen Stirne man die Unfähigkeit des Geistes liest, der darin wohnt, ohne daß jedoch der Mahler sie mit einer Carricatur von Stupidität gebrandmarkt hätte, strengt alle die wenigen Seelenkräfte an, die ihm die Natur verliehen hat, um die Worte seines Lehrers zu verstehen. Er zählt sie an den Fingern nach, und huckt nieder, um dem Ausmessen des Cirkels desto besser nachzustaunen. Derjenige, der bei ihm steht, ist gerade in dem Augenblicke ergriffen, wo es anfängt, hell in seiner Seele zu werden: Auch er hat, um besser zu sehen, auf den Knien gelegen, aber nun hebt er sich in die Höhe, und die freudig geöffneten Lippen und

der Zeigefinger, der von der Nase herabsinkt, lassen die Worte hören: Ja, nun habe ich's verstanden!

Ein dritter Schüler hat die Aufgabe sich schon ganz zu eigen gemacht, er kehrt sich gegen den vierten, ihm die Erklärung mitzutheilen, und dieser zeigt in Stellung und Minen die freudige Bewunderung, die ihm die Auflösung dieses gelehrten Räthsels erweckt. In dem letzten will man den Herzog von Mantua, Friederich Gonzaga finden.

Hinter dieser Gruppe stehen noch einige Männer, in denen man den Raphael, den Pietro Perugino, neben dem Zoroaster und Giovanni della Casa erkennen will.

Unter den Figuren, die den Hintergrund füllen, zeichne ich nur den Jüngling aus, der mit Eifer dasjenige nachschreibt, was ihm ein älterer Philosoph dictirt.

Dies wäre ungefähr das Hauptsächlichste, was sich über den Gedanken und den Ausdruck dieses Gemähldes sagen ließe.

Die Anordnung ist simpel, voller Ordnung und Weisheit. Die Zeichnung ist fein, und vorzüglich in den Köpfen und Gewändern zu bewundern. Kenner wollen hie und da einige nicht ganz glückliche Verkürzungen bemerken. Das Colorit und das Helldunkle sind nicht Hauptvorzüge dieses Gemähldes, das sehr von der Zeit und andern Unfällen gelitten hat. Jedoch sieht man der Ausführung diejenige Trockenheit nicht mehr an, die man dem Gemählde des Streits über das Sacrament vorwirft. Dem Schatten hat Raphael zuweilen durch Schraffirungen nach Zeichnungs-Art nachgeholfen.

Poesie

Poesie oder der Parnaß. Es stellt dies Gemählde den Apollo mit den neun Musen und mehrere Poeten vor.

Es ist unter denen, die Raphael selbst gemahlt hat, eines der schwächsten.

Apollo sitzt zwischen den Musen auf dem Parnaß. Zu beiden Seiten stehen verschiedene Dichter, die unter Gesprächen den Berg auf und abgehen.

Ich halte mich bei der Nomenclatur der Personen, die hier einer ungewissen Tradition nach vorgestellt seyn sollen, nicht weitläuftig auf. Man findet in der Gruppe zunächst dem Apollo Homer, Virgil, Dante und Raphael. Unten rechter Hand Pindar und Horaz, und linker Hand erkennt man Sappho an der Rolle, auf der ihr Nahme geschrieben ist.

Die Geige auf der Apollo spielt, hat schon oft den Tadel der Critiker auf sich gezogen. Sie verdient ihn, des beleidigten Costums wegen, aber noch mehr wegen der Stellung, die der Spieler bei diesem Instrumente annehmen muß, und die der Schönheit und dem Reitz der Stellung sehr zuwider ist. Das Streichen des Bogens gibt dem Arme eine winklichte eckige Biegung. Ueberhaupt hat diese Figur, welche sitzend vorgestellet ist, nicht das Edle, welches man von der Hauptfigur in diesem Gemählde erwarten sollte.

Es scheint auch, als wenn die beiden sitzenden Musen zu seiner Seite zu symmetrisch diesen Platz einnehmen. Sonst gibt es wohl zusammengestellte Gruppen auf diesem Bilde.

Der Ausdruck, die Wahl der Stellungen der Köpfe und der Formen, haben die diesem Meister gewöhnlichen Vorzüge.

Das vierte Gemählde stellet einige zur Ausübung der Gerechtigkeit erforderliche Eigenschaften personificirt vor.

Die Klugheit nach der gewöhnlichen Vorstellungsart, die jedoch der weise Mahler so wenig unangenehm als möglich gemacht hat, mit zwei Gesichtern. Die Figur ist sehr swelt, und vortrefflich drappirt. Ein Genius hält ihr einen Spiegel vor. Zur Seite die Mäßigkeit oder Mäßigung mit dem Zaume in der Hand, und zur andern die Standhaftigkeit, die eine Eiche beugt, deren Zweige ein Genius um ihre Stirn windet. Ein Paar Genii.

Die Zusammensetzung hat nichts besonders. Inzwischen sind die einzelnen Figuren unvergleichlich.

Unter diesen Figuren zu beiden Seiten der Fenster sieht man auf der einen den Kaiser Justinian, der die Pandecten aus den Händen des Tribonians empfängt. Auf der andern den Pabst Gregorius den Neunten, der einer Magistratsperson die Decretalen überreicht. Um ihn stehen Leo der Zehnte, der Cardinal del Monte, und der Cardinal Alexander aus dem Hause Farnese. Diese Köpfe haben viel Wahrheit, wenn sie gleich sehr gelitten haben. Die Magistratsperson, welche die Decretalen empfängt, trägt das Gepräge unerschütterlicher Anhänglichkeit an geschriebenes Recht an sich, und treuer Sorgsamkeit bei der Behandlung der lang-

weilig-

weiligsten Geschäffte, denen sich je der Mensch für das Beste seiner Mitbürger aufgeopfert hat.

Man sieht an dem Plafond dieses Zimmers einige allegorische Figuren der Wissenschaften, die an den Wänden behandelt sind.

Ich übergehe die Gemählde, die Polidoro da Caravaggio grau in grau als Basreliefs in diesem und den vorigen Zimmern größtentheils unter jenen größeren Gemählden ausgeführt hat. Sie sind so oft retouchirt, daß sie das Meiste von ihrem ersten Werthe verlohren haben.



Letztes Zimmer.

† L' Incendio del Borgo. Das Hauptgemählde in dem letzten Saale.

Leo IV. soll durch seinen Segen einen Brand in der Gegend Roms Borgo di St. Spirito genannt, gelöschet haben. Diese Handlung ist der Gegenstand dieses Gemähldes. Incendio del Borgo.

Raphael wählte bei der Darstellung desselben dasjenige aus, was dem denkenden und gefühlvollen Zuschauer am interessantesten seyn mußte, den Ausdruck der Bewegungen, die ein so unerwartetes und so schnell um sich greifendes Uebel hervorbringen kann. Den Pabst setzte er mit seinem Wunder in den Hintergrund. Um aber doch den Zuschauer darauf aufmerksam zu machen, hat er einige Figuren auf den Vorgrund hingestellt, die den Pabst um Beistand anflehen, ähnliche Figuren in ähnlichen Stellungen hat

er

er auf dem Mittelgrunde wiederholt, und so führt er das Auge unvermerkt auf den Pabst, der den Segen ertheilt, zurück.

Man kann aufs neue in diesem Gemählde Raphaels Gabe bewundern, womit er sein Süjet möglichst benutzt, um eine große Menge interessanter Situationen herauszuziehen, und doch nicht mehr hineinzulegen, als jeder Zuschauer bei einer solchen Scene zu sehen erwarten wird. Seine Compositionen sind immer vollständig, nie überladen.

Es ist Nacht. Die Flammen aber verbreiten ein Licht, das der Helle des Tages gleich kömmt. Ein heftiger Sturmwind treibt sie umher, und vermehrt das Schreckenvolle der Gefahr durch die Schnelligkeit, mit der sie sich ausbreitet.

Auf der einen Seite hat das Feuer erst eben einen Pallast ergriffen, und hier ist man mit Löschen, mit Wassertragen beschäfftigt; Man schreiet nach Hülfe, nach Arbeitern. Ein Weib, deren abgleitender unordentlicher Anzug anzeigt, daß sie der Schrecken eben aus dem Schlafe geweckt hat, treibt blindlings ihre Kinder vor sich her, aber — so sehr hat ihr die Bestürzung alle Besinnungskraft geraubt — sie sucht der Flamme an dem einen Orte zu entgehen, und eilt gerade auf die Flamme an dem andern zu. Ihre Tochter, das älteste Kind, scheint die Verwirrung zu bemerken, sie sieht sich um, und fragt ängstlich, wo sie hin soll. Der weibliche Kopfputz zeigt das Geschlecht an, sonst ist dieses Kind nackt, und zitternd sucht es mit über der Brust zusammengeschlagenen Armen einigen Schutz wider die Kälte der Nacht.

Das

Das jüngste, ein Sohn schreiet: Sein Alter scheint kein anderes Gefühl des gegenwärtigen Uebels zu kennen, als das, im Schlafe gestört zu seyn.

Auf der andern Seite zeigt sich mütterliche Liebe in aller ihrer Stärke. Ein Weib reicht von der Mauer eines Hauses, dessen Inneres schon die Flammen verzehrt haben, ihr Kind in Windeln dem unten stehenden Vater herab. Mit welcher Behutsamkeit; wie scheint sie nur zu fürchten, daß der Vater es nicht gehörig auffange! Für sich fürchtet sie nicht die Flammen, die begleitet von dickem Rauch, schon über ihren Kopf hinausschlagen. Die übrigen Bewohner dieses Hauses haben es verlassen. Ein starker nerviger Mann in der Blüthe der Jahre trägt den erschlafften, erstarrten Vater weg, der kaum noch Kräfte genung hat, seinen Träger zu umklammern. Ein muntrer Knabe, unbekümmert über seinen künftigen Wohnort, — ihm ist die ganze Welt offen — geht rasch neben ihnen her. Aber das alte Weib mit dem Korbe, in den sie einige Habseligkeiten in der Eile gepackt hat, sieht traurend nach dem Orte zurück, in dem sie ungern das Uebrige hat zurücklassen müssen. Endlich läßt sich ein Jüngling, dessen Körper Behendigkeit zeigt, von der Mauer herab. Diese Handlung bewegt eine unten sitzende Mutter mit übergebeugtem Körper ihr Kind zu bedecken, damit der herabspringende Mann beim Fallen dies einzige ihr übrig gebliebene Kleinod nicht beschädige.

In der Mitte des Bildes spreitet eine weibliche Figur ihre Hände kniend gegen den Pabst aus. Aber das hülflose Alter des Kindes ist eher berechtigt Erbar-

men zu erwecken; eine andere Frauensperson drückt ihr Kind zur Erden nieder, und hebt dessen gefaltete Hände zu ihrem Beschützer empor.

Dies ist ungefähr der Gedanke dieses Gemähldes.

Die Anordnung als Theil der poetischen Erfindung ist sehr gut. Die Figuren, die am meisten des Ausdrucks und der Schönheit der Stellung fähig waren, sind vor dem minder Interessanten herausgehoben; Man übersieht ohne Unordnung das Ganze, und verweilt bei dem Detail ohne Ermüdung.

Jede Figur hat ihren ihr eigenen und der Situation angemessenen Ausdruck, sowohl in Mine als Stellung.

In der Zeichnung scheint Raphael sich zu sehr an den Stil des Michael Angelo gehalten zn haben. Die Muskeln sind zu stark angedeutet, als daß sie nicht eine gewisse Härte in die Formen hätte bringen sollen. Dem ohngeachtet werden die Frau, die den Eimer trägt, die Gruppe des Sohns, der den Vater auf den Schultern fortbringt, die Frau, die mit ausgespreiteten Armen die Hülfe des Pabstes anfleht u. s. w. als Muster schön gezeichneter ganz im Stil der Antike gedachter Figuren angesehen werden können.

Die Gewänder, vorzüglich die fliegenden, sind vortrefflich. Das Bild, und folglich auch die Zeichnung, haben gelitten.

Die Farbe ist zu ziegelroth. Das Helldunkle ist nicht beobachtet, und die Luftperspektive ist ganz verfehlt.

In



In diesem nämlichen Saale sind noch folgende Gemählde nach Raphaels Zeichnungen verfertiget.

Der Sieg des Pabstes Leo IV. über die Saracenen bei Ostia.

Die Krönung Carls des Großen durch Leo IV.

Leo IV. der zum Beweise seiner Unschuld aufs Evangelium schwört.

Man wird bei einer genauen Untersuchung den Geist Raphaels in diesen Stücken nicht verkennen. Da sie aber sehr beschädigt und oft retouchirt sind, so wird der Liebhaber sich gern bei unverdächtigern Beweisen der Kunst dieses großen Meisters aufhalten wollen.

Die Decke ist von Pietro Perugino.



Michael Angelo Sixtinische Capelle.

Sixtinische Capelle.

So wie der Reisende, dessen Auge sich lange am Spiegel des Genfer Sees, an der Fülle seiner fruchtbaren Ufer und an den röthenden Schneebergen, die ihn von ferne umkränzen, geweidet hat, nun sich in den Gebürgen Savoyens eingeschlossen sieht, wo nackte Felsen mit überhängendem Haupte seiner Scheitel drohen, und rauschende Waldströme zu seinen Füssen in Abgründe stürzen; so tritt der Liebhaber aus den Sälen der Antiken und Raphaels in die Sixtinische Capelle.

Die

Die Neuheit der Gegenstände, das Hebende des Außerordentlichen, das Schaurige der rohen Wildheit ergreifen seinen Geist mit Erstaunen: aber bald wird ihm diese Empfindung gewöhnlich, der Zauber verfliegt, und er wünscht sanftern Reitz zurück, der sein Herz zu füllen im Stande sey.

Diesen Gang glaube ich, werden die Ideen des Liebhabers nehmen, wenn er seinen Geschmack durch die Schönheit der Antiken, und durch die Wahrheit des Ausdrucks in den Gemählden Raphaels gebildet hat. Sollte er aber mit dem Studio der Gemählde des Michael Angelo den Anfang machen, so fürchte ich, er dürfte das Uebernatürliche, das immer auf unsere rohe Einbildungskraft am stärksten würkt, der Simplicität; das Uebertriebene, wofür der ungebildete Geist immer empfänglichen Sinn hat, dem Natürlichen vorziehen; und so vielleicht auf immer des Gefühls des Schönen unfähig werden.

Michael Angelo Buonarotti.

Michael Angelo Buonarotti lebte von 1474 bis 1564 — Er besaß bei einer brennenden Einbildungskraft und einem schnellen durchdringenden Witze ein Herz, dem Begriffe von Schönheit und sanfter Grazie fremd waren. Seine Bilder steigen vor ihm auf wie magische Erscheinungen, und die Natur bildete sich auf der Netzhaut seines Auges wie in einer Camera obscura. Der Eindruck, den die Gegenstände auf ihn machten, war heftig; er bemeisterte sich ihrer auffallendsten Unterscheidungszeichen, und setzte diese vor den Anblick der Zuschauer mit eben der Stärke hin, womit er sie empfunden hatte. Allein wenn er nun die feineren Züge hinzuthun wollte, die

in

in Verbindung mit den stärkern einem Gegenstand ausser der Deutlichkeit auch Wahrheit geben, so war das Bild verschwunden, und was stehen blieb, war nur das Geripp eines Bildes, das sein sinnreicher Verstand willkührlich auszufüllen suchte.

Michael Angelo hatte um die Kunst für die Epoche, worin er lebte, große Verdienste. Er war der erste, der große Flächen mit Figuren auszufüllen wagte, die mit dem Platze, für den sie bestimmt waren, im Verhältnisse standen. Er lehrte zuerst das Ueberflüßige von dem Nothwendigen unterscheiden, und das Auge durch große Massen in der Zeichnung anzuziehen. Er brachte die Lehre von Verhältnissen auf richtige Grundsätze, und lehrte den Zusammenhang des Knochen- und Muskelnbaues in ganzen Figuren.

Kurz! Er war der Mann von Genie, der die Kunst aus ihrer kleinlichen Schüchternheit empor hob, und selbst durch seine Fehler einen gegründeten Anspruch auf unsere Dankbarkeit hat, weil sie einen Raphael in der Gleise der Wahrheit erhielten.

Für den Künstler ist in den Werken des M. Angelo eine reichere Erndte als für den Liebhaber. Diesen muß man vielleicht mehr auf die Fehler unsers Künstlers als auf seine Vorzüge aufmerksam machen, damit das Anziehende, was jene begleitet, ihn nicht verführe, sie mit diesen zu verwechseln.

Die Gegenstände, die den Pinsel des M. Angelo beschäfftigten, waren selten angenehm, und wenn sie es waren, so wurden sie unangenehm durch die Art, wie er sie behandelte.

Seine Gedanken sind oft ungeheuer, und dies wird zuweilen mit Größe verwechselt. Seine Hauptabsicht ging immer dahin, Erstaunen zu erwecken. Unsere Seele wird bei dem Anblick seiner Werke erschüttert, unsere Einbildungskraft beschäfftigt, aber unser Herz bleibt ungerührt.

Eine Menge von Figuren in schweren Stellungen neben einander zu vereinigen, scheint das Grundgesetz seiner Anordnung gewesen zu seyn. Seine Personen so zu stellen, wie es der vorzügliche Antheil, den sie an der Handlung nehmen, oder die Regeln der Gruppirung erfordern, daran scheint er nicht gedacht zu haben.

Die Aeußerung eines denkenden Wesens in dem feinern Spiele der Minen entging ihm. Er legte den Ausdruck in die Stellung der Glieder, und aus Furcht, nicht deutlich zu werden, hat er ihn beinahe immer übertrieben; oft ist er nicht schicklich, oft nicht einst passend. Er nahm den Trotz für Heldenmuth, das Zurückscheuchende für Majestät, und das Gezogene für Anmuth. Seine Formen sind nicht einst aus der schönen Natur gewählt. Seine Weiber sind zu männlich, seine Jünglinge zu schwerfällig, seine Alten zu abgemergelt.

Er hatte eine genaue Kenntniß von der Form und der Lage der Knochen und Muskeln in Ruhe. Aber er kannte sie nur, wie man sie durch die Zergliederung der Leichnahme kennen lernt: nicht mit den Abwechselungen, die die Bewegungen des lebenden Körpers hervorbringen, entblößt von der weichen Haut, die sie bedeckt.

Seine

Seine Extremitäten sind ohne Noth verdreht, und convulsiwisch verzerrt; die Gewänder willkührlich geworfen, und die Falten zu ängstlich gelegt.

In seinem Colorit im Helldunkeln scheint er sich gefärbte Wachsbilder zum Vorbilde genommen zu haben, die ein Ungefähr vereinigt hat. Diese Theile sind ohne Wahrheit, ohne Abwechselung, ohne Wahl in seinen Gemählden.

Ob Michael Angelo je in Oehl gemahlt hat? ist zweifelhaft. Die Staffeleigemählde, die man für seine Arbeit ausgibt, sind wahrscheinlicher von seinen Schülern. Sein weitläuftigstes Werk ist die Sixtinische Capelle, daraus läßt sich am sichersten sein Verdienst als Mahler bestimmen.

Ich will nun das Urtheil, das ich im Allgemeinen darüber gefället habe, durch eine detaillirtere Prüfung zu rechtfertigen suchen.

† Das jüngste Gericht.

Das jüngste Gericht.

Wenn meine Einbildungskraft sich dieses Süjet mahlerisch darstellt, welches Bild steigt in meiner Seele auf?

Finsterniß, wie man sie sich nach der Zerrüttung aller Elemente denkt, umhüllet die Erde: Aber die Glorie, in der der Weltrichter in Begleitung der Auserwählten vom Himmel herabsteigt, erleuchtet hinreichend den Vorgrund mit der Handlung die darauf vorgehet. Welche Situationen! Welche Charaktere! Welcher Ausdruck! Welche Stellungen!

Hier steigt der Gerechte mit ruhiger Zuversicht aus der Gruft hervor; dort betet ein anderer dankbar an. Geliebte, Eltern und Kinder, Brüder und Freunde erkennen sich wieder, eilen aufeinander zu, und vergessen sich in ihren Umarmungen. Engel tragen Gruppen von Seligen empor; der Weltrichter reicht ihnen mit dem Ausdrucke der Güte die Hand und schleudert mit zurückgewandter Rechte den Donner auf die Verdammten, die man im Hintergrunde erblickt. Dort erleuchten die leckenden Flammen des feurigen Pfuhls die Scene des Grauses und des Schreckens, hinreichend um sie zu erkennen, aber nicht stark genung, um dem vordern Lichte zu schaden.

Unglückliche, die sich nun auf immer von demjenigen getrennt sehen, was ihnen auf Erden das liebste war, hülflos ihre Arme darnach ausstrecken; Andere, die den Himmel verzweifelnd anklagen; Andere, die mit neidischem Blicke auf die Seligen sich foltern, stehen auf dem zweiten Plane, und leiten das Auge in Verbindung mit dem Ganzen auf den Hintergrund, wo der Donner des Allmächtigen die Frevler in den feurigen Abgrund stürzt. —

Aber was findet man von diesen und andern Ideen, wodurch dies Süjet so reich an interessanten Eindrücken werden könnte, in diesem Gemählde? Nichts! Es gleicht einer Beschreibung, wodurch eine feurige und fruchtbare Einbildungskraft, die weder von Gefühl noch Geschmack geleitet wird, bei langen Winterabenden, horchenden Kindern und Weibern, ein Grausen würde abjagen wollen.

Oben

Oben in einer Glorie ist Gott der Vater, unter ihm der heilige Geist als Taube, zu beiden Seiten stehen zwei Gruppen von Engeln, deren eine das Kreuz, die andere die Säule halten, woran Christus gegeißelt wurde. Unter dem heiligen Geiste sitzt der Sohn, neben ihm seine Mutter, die Apostel, die Patriarchen, und rund herum Märtirer, und andere Heilige die ihm die Instrumente ihrer Marter zeigen. Hier theilt sich das Gemählde ungefähr in der Mitte ab, und wird mit dem untern Theile durch isolirte Figuren einiger Engel verbunden, die Selige in den Himmel heben, und Verdammte zurück stoßen. Unten ist Erde und Wasser. Todte steigen aus den Gräbern, Engel streiten gegen Teufel, und nehmen diesen schon entwandte Seelen ab. Einige Verdammte werden bereits gemartert.

In dem obern Theile ist die Anordnung symmetrisch, unten aber so unordentlich, daß der Blick sich immer darin verwirrt. Der Ausdruck ist allenthalben übertrieben und oft gemein; viele Gedanken sind sogar ekelhaft. Dahin gehört der heilige Bartholomäus, der dem Christ seine abgestreifte Haut zeigt, der Wollüstige, dem eine Schlange in die Schaam beißt ꝛc. Nichts ist dem Künstler besser gerathen, als der Ausdruck der Verworfenheit in den Teufeln.

Einzelne Schönheiten, vorzüglich in Rücksicht auf Zeichnung und Verständniß der Anatomie, wird Niemand verkennen. Aber das Ganze? — Des Mangels an Haltung, an Colorit nicht einst zu gedenken.

Dies Gemählde nimmt eine große Wand dem Eingange gegen über ein.

Gemählde am Plafond. Am Plafond sind einige Begebenheiten aus dem ersten Buch Moses in verschiedenen Abtheilungen vorgestellt. Man lobt darin die Figuren Gottes. Allein mir scheinen sie durchaus den zurückstoßenden Ernst zu haben, der sich mehr für einen Zauberer als den Weltregierer paßt. In dem Bilde, wo der Schöpfer die beiden großen Lichter ans Firmament setzt, hat er den Anstand eines schlechten Schauspielers. Der Engel der sich in eben diesem Bilde in dem Schooße des Schöpfers aus Furcht vor dem Monde verkriecht, ist eine lächerliche Idee.

† In dem Bilde von der Erschaffung Adams hat der Künstler den Gedanken ausdrücken wollen: und er blies ihm einen lebendigen Odem ein. Der Schöpfer steht vor dem halbaufgerichteten Adam, und rührt ihn mit dem Finger an, gleichsam als würde er von der elektrischen Kraft, die aus ihm herausgeht, belebt, oder vielmehr aus dem Schlafe geweckt. Allein für einen Zuschauer, der nicht jene Worte in Gedanken hat, bleibt Adam immer ein Mensch, der sich in die Höhe richtet, und der Schöpfer immer ein Alter, der ihn mit dem Finger anrührt. Die Figur Adams ist sonst einer der richtigst gezeichneten nackten Körper neuerer Kunst.

† Auch der Fall der ersten Eltern wird der Zeichnung des Nackenden wegen geschätzt.

† In dem Gemählde von der Erschaffung der Eva hat Michael Angelo zuerst Gott den Vater von einer Gruppe von Engeln tragen lassen. Eine glückliche Idee, die hernach oft wiederholt ist.

† Rund

† Rund um den Plafond herum sieht man mehrere Sybillen und Propheten in academischen Stellungen. Sie zeichnen sich durch eine repräsentirende Anmaaßung, durch eine Anstrengung von Kräften aus, deren Grund man nicht absieht, die über die Gränze der Wahrheit verstärkt ist.

Man sieht wohl ein, daß ein Mensch in einer ähnlichen Lage sich so stellen könnte, daß er sich aber gewiß nicht so stellen würde, wenn es ihm nicht darauf ankäme, recht bedeutungsvoll auszusehen.

Der Ausdruck in den Figuren des Michael Angelo verhält sich zu dem Ausdrucke in den Figuren des Raphael, wie die Bewegung eines vorexercirenden Flügelmanns zu den Bewegungen eines Soldaten in Reihe und Glieder.



Camera de' Papiri mit einem Plafond von Anton Raphael Mengs.

Camera de' Papiri.

Anton Raphael Mengs.

Anton Raphael Mengs erhielt mit Raphael Sanzio da Urbino beinahe dieselbe frühere Bildung. Auch er wurde jung an Treue der Nachahmung und sorgfältige Beobachtung der Verhältnisse gewöhnt, auch er besaß beinahe von seiner Kindheit an, ein Auge das richtig sahe, und eine Hand die willig folgte; die frühere Bekanntschaft mit den Meisterstücken der alten und der neueren Kunst hatte er vielleicht zum Voraus; er ward ein großer Mahler, ein brauchbarer Schriftsteller in seinem Fache; — und ward kein Sanzio.

Es ist wahr! Niemand kannte besser als unser Landsmann die Maaße und den Umfang der Forderungen, die man an einen Künstler in Rücksicht auf das Talent der Ausführung zu machen berechtigt ist. Man darf auch dreist sagen, daß er sie in diesem oder jenem seiner Bilder in einer Vereinigung befriediget hat, die uns bis dahin unbekannt geblieben war. Allein dies gilt nur von Werken von einfacher Zusammensetzung, von einzelnen Figuren, deren wohlgefällige Gestalten sich unter dem Charakter stiller Eingezogenheit, heiterer Ruhe, und des kindlichen Reitzes zeigen. In größeren Zusammensetzungen, deren Interesse auf dem Ausdruck nach außen gerichteter Affekten, vollständig sichtbar motivirter Handlungen, hoher Bedeutung, und völliger Uebereinstimmung jedes einzelnen Theiles zum Ganzen beruhet, zeigen sich alle die Mängel die das Talent von dem Genie unterscheiden.

Unterschied zwischen Genie und Talent in dem bildenden Künstler: in Rücksicht auf Erfindsamkeit, Einbildungskraft, Empfindung und Geschmack.

Mengs erfand mit Mühe: er hatte keinen Reichthum an Ideen, keine Erfindsamkeit, und was schlimmer war, er besaß keine Einbildungskraft. Ich rede von der Einbildungskraft, die eigentlich den Mahler macht: von der Gabe in unserer Seele ein Geschöpf zu brüten, zu dem vielleicht unzählige Erfahrungen im Einzelnen den Stoff gegeben haben, das aber wie ein Ganzes auf einmahl, mit allen den ergreifenden Details der Wahrheit aufsteigt, womit wir im Leben zum ersten Mahle einen Gegenstand erblicken; von der Gabe das Bild von mehreren zu einem Auftritt vereinigten Figuren jede mit ihrem eigenthümlichen Ausdruck, Form, Farbe, Beleuchtung, und dann wieder in ihrer Einheit, in ihrer Uebereinstim-

einstimmung die ganze Zeit der langwierigen mechanischen Behandlung hindurch unverrückt festzuhalten, dazu zu setzen, davon abzunehmen, ohne daß die erste ursprüngliche Idee eine wesentliche Veränderung leiden könnte.

Diese göttliche Gabe, mit der vielleicht nie ein Mensch jenseits der Alpen gebohren worden ist, scheint mir nicht der Antheil des Raphael Mengs gewesen zu seyn. Sanzio schuf in seinem Kopfe und verbesserte nach den Antiken und den Werken seiner Vorgänger: Mengs las das Beste aus den Antiken und den Neueren zusammen, und schuf auf dem Plane des Bildes. Die Werke des ersten gleichen dem Guß eines Spiegels, den ein Hauch über die Fläche geblasen hat, die Werke des letzten eingelegter Arbeit, die durch den Fleiß des Florentiners aus kostbaren Ueberbleibseln des Alterthums zusammengefuget worden. Ich rede von weitläuftigen Compositionen.

Das Gefühl sittlicher Schönheit, und die Empfindung des sinnlich Schönen hängen vielleicht in dem Geiste des Menschen von einer und derselben Fähigkeit ab. Die verschiedene Richtung, welche ihr äußere Verhältnisse und begleitende Seelenkräfte in der Anwendung geben, bringt vielleicht ihren Productionen bald den Nahmen eines schönen Kunstwerks zu Wege, bald den Nahmen einer schönen That. Um in den stillen Scenen des Mittelstandes, um im engen Cirkel häuslicher Verbindungen, als Weiser, Freude und Heiterkeit um sich her zu verbreiten, bedarf es nur eines sanften Charakters, gemäßigter Affekten, und einer ruhigen Achtsamkeit auf das was

andere um uns liebenswerth macht. Aber um als Held in den verwickelsten Lagen eines Staats dessen Stütze mit Aufopferung der theuersten Verhältnisse zu werden, müssen wir die Tugend mit Leidenschaft lieben, wir müssen sie verkörpert sehen, ihr Glanz muß in uns das Ideal einer Vollkommenheit wecken, das nur unsern Verhältnissen, unsern Kräften, mit einem Worte: uns gehört. So wie der Ton eines musicalischen Instruments den Geist eines Compositeurs in eine Schwingung setzt, in der er ungehörte Töne aus sich selbst hervorruft, so können große Beispiele im Einzelnen zwar die Stimmung zur Größe nicht aber ihre völlige Harmonie hervorbringen. Der Geist des Alexanders belebte einen Cäsar, durch Nachahmung seiner Thaten entstand nur ein Carl der Zwölfte.

Mengs sah das Schöne in den Werken der Alten ein, er begriff es, und lieferte hier und dort glückliche Nachbildungen schöner Gestalten: Raphael ward durch ihren Anblick begeistert, er zündete, dem Prometheus gleich, seine Fackel an dem himmlischen Feuer an, und ihr Abglanz warf nicht Schatten von Göttern hin, ihre Wärme belebte Menschen, seine eigenen Geschöpfe.

Wahrnehmung des Guten und Schönen heißt im Allgemeinen Geschmack. Aber in der Art der Anwendung ist dessen Wesen sehr verschieden. Der eine Mensch hat ihn durchs Gefühl, der andere hat ihn durch Nachdenken: Der eine weiß die Gründe seines Urtheils trefflich auseinander zu setzen, der andere schafft statt aller Antwort. Es scheint daß bei dem ersten die Vernunft im genaueren Verbande mit dem

Scharf-

Scharfsinn steht, bei dem andern der Scharfsinn mit dem Herzen und der Einbildungskraft. Dem bildenden Künstler ist die letzte Art zu wünschen, dem Beschauer des Gebildeten kann die erste genügen. Mengs hat viel über den Geschmack geschrieben; wir vermissen ihn oft in seinen Gemählden.

Diese Betrachtungen können dem Urtheil über das Verdienst unsers Mengs, als Mahler, zur Grundlage dienen. Er hat einzelne Figuren mit dem Charakter einer lieblichen Heiterkeit vortrefflich gedacht und ausgeführt. Dies erstreckt sich jedoch bei weiblichen und männlichen selten weiter als auf das Alter dem jene Eigenschaften vorzüglich eigen sind: des Kindes, des Jünglings, und des Mädchens, beide an den Gränzen der Pubertät. Menschen, die bei wachsender Geistesstärke Formen von hoher Bedeutung, den Ausdruck heftiger Affekten zeigen, sind ihm selten geglückt. Seine größeren Compositionen sind nicht häufig mit wahrer Rücksicht auf den Zweck und die Würkung der Kunst erfunden und angeordnet, und es fehlt beinahe durchaus an jener Harmonie aller Theile zum Ganzen, die eine Arbeit zu einem Werke macht.

Mengs hatte eine harte Erziehung genossen, er hatte lange in Miniatur gemahlt. Seine Behandlung ist immer ängstlich geblieben.

Plafond des Mengs.

Der Plafond in diesem Zimmer ist das schönste Werk, das wir von ihm kennen.

Man urtheilt so verschieden darüber in Rom, einige erheben, andere erniedrigen es so sehr, daß schon dies allein die Vermuthung erweckt, man unter-

scheide

scheide bei dessen Beurtheilung nicht genungsam die verschiedenen Theile der Kunst, deren Vereinigung Vollkommenheit ausmacht.

Der Gedanke des mittelsten Gemähldes ist folgender: Die Geschichte ist im Begriff, dasjenige aufzuzeichnen, was Janus ihr dictirt. Wahrscheinlich soll Janus, der Mann mit dem gedoppelten Antlitz, hier die Scharfsichtigkeit und das Gedächtniß vorstellen. Die Zeit, ein rüstiger Alter, liegt gekrümmt vor der Geschichte, die ihr Buch auf seinen Rücken stützt. Ein Genius bringt Documente herzu. Eine Renomee, eine Fama, stößt in die Trompete, indem sie auf das Museum Clementinum zeigt, welches man im Hintergrunde sieht.

Diese Erfindung scheint mir nicht glücklich. Hier sind meine Gründe.

Vorläufige Bestimmung der Eigenschaften einer guten allegorischen Zusammensetzung für die schönen Künste.

Es ist, wie mich dünkt, den schönen Künsten bis jetzt sehr nachtheilig gewesen, daß man das eigentliche Symbol von dem schönen Kunstwerke nicht bestimmt genung unterschieden hat.

Das Symbol will belehren. Es will durch anschauliche Erkenntniß den nicht sinnlichen Begriff schneller, lebhafter und mit mehr umfassender Bedeutung in die Seele bringen, mithin mehr und besser sagen, als durch bloße Worte; darum nimmt es Form und Körper zu Hülfe.

Aber das schöne Kunstwerk besorgt mein Vergnügen. Es gibt meinem Herzen, meiner Einbildungskraft Nahrung, es unterhält meinen Verstand, aber leicht, und immer, entweder mittelbar durch die Beschäfftigung, die es jenen Geisteskräften gibt, oder

wenig-

wenigstens in deren Begleitung; Belehrung liegt gänzlich außer dessen Zweck. Wenn also die schöne Kunst ihren Werken eine allegorische Bedeutung unterlegt, so geschieht es um dasjenige, was durch den sichtbaren Ausdruck schon interessant seyn würde, durch Verknüpfung mit einer geheimen Bedeutung noch interessanter zu machen. Sucht sie abstrakte Ideen zu ihren sinnlichen Bildern, so sucht sie diese nur um jene zu schmücken, nicht um ihnen Wesen und Gehalt zu geben.

Alle bildende Kunst hat endlich Nutzen zum Endzweck. Aber die schöne Kunst nutzt im Allgemeinen, indem sie durch den Genuß edlerer Vergnügungen den Keim für alles Gute und Schöne in dem Menschen entwickelt und erhält. Eine bestimmtere Absicht in ihren einzelnen Werken aufzusuchen leiden ihre wesentlicheren Vorzüge nicht. Doch, dies weiter auszuführen, behalte ich mir an einem andern Orte vor.

Weil man meine Gründe dort prüfen kann, so setze ich hier die Sache als ausgemacht fest, und folgere daraus einen wichtigen Unterschied zwischen der bildenden Kunst, die für den Verstand, für Wissenschaft arbeitet, und derjenigen, die für den Sinn des Schönen schafft. So wie bei den Alten das Bild, das Zeichen einer religiösen Verehrung, nach ganz andern Grundsätzen verfertigt wurde, als das Werk, das durchs Beschauen genossen werden sollte: So wie ihnen eine Diana von Ephesus ganz etwas anders war, als ein Antinous; so ist auch noch jetzt ein Symbol von einer schönen allegorischen Vorstellung wesentlich verschieden.

Auf

Auf Münzen, auf Denkmählern, auf allen Werken, die wissenschaftliche Bedeutung, Belehrung, Aufbewahrung des Geschehenen zur Absicht haben, laufen Nutzen und Vergnügen in einander, und der Unterschied zwischen Symbol, Zeichen, und allegorischer Vorstellung, schönem Bilde, wird, dem Zweck und der Verfahrungsart des Verfertigers nach, weniger fühlbar. Hier tritt schriftliche und mündliche Ueberlieferung dem Ausdruck des Bildes zur Seite: Die Enträthselung der Absicht macht keine Schwierigkeit, und sollte sie welche machen, so belohnt dafür der Vortheil der Belehrung, die Beschäfftigung des Witzes in Aufspührung seiner Verhältnisse zwischen Bild und Gedanken. Geht darüber der Eindruck der Schönheit verlohren, wohl! wir halten uns an den Gewinn von Ideen, die neu in unserm Kopfe aufsteigen.

Aber das Werk einer Kunst, welches den Sinn des Auges durch Schönheit der Gestalt vergnügen, das Herz durch den Ausdruck interessanter Affekten zur Mitempfindung einladen, und die Einbildungskraft durch Darstellung dessen, was sie sich als Bild zu denken gewohnt gewesen ist, ausfüllen, nicht spannen will; das Werk einer solchen Kunst, sage ich, muß auf den ersten Blick verstanden werden. Findet der Beschauer nicht in seiner eigenen Erfahrung den Schlüssel zu dessen Verständigung, soll er erst einen gelehrten Ausleger herbeirufen, über die Bedeutung nachsinnen und rathen, so geht seine Begierde, von der sichtbaren Vollkommenheit gerührt zu werden, verlohren, und das, was übrig bleibt, ist nicht Vergnügen seines Auges und seines Herzens, nicht Aus-

füllung seiner Einbildungskraft; es ist kalte Beschäfftigung seines Witzes.

Wie unsicher ist die Rechnung, die der Künstler auf das Maaß von Kenntnissen macht, die der Liebhaber zu dem Anblick seines Werkes herzubringt! Wie abhängig von unzähligen Nebenumständen und Verhältnissen der Erziehung, des Nationalcharakters, der Neigungen, der Beschäfftigungen! In der That die allegorische Schrift, in so fern sie für sich steht, ist die eingeschränkteste von der Welt, kaum einigen Personen aus einer Classe unter einem Volke verständlich!

Schon diese Betrachtung allein sollte dem Künstler die Verbindlichkeit auflegen, jenes Interesse, das von der Kenntniß der geheimen Bedeutung abhängt, und nur von wenigen empfunden wird, demjenigen unterzuordnen, das dem Wesen der Kunst angemessener, von jedem wohlerzogenen Menschen getheilt wird. Ich rede von dem Ausdruck der Affekten, die jedem Menschen mit einem Herzen gemein sind, der sichtbare Handlung motivirt, und von dieser wieder motivirt wird.

Bei einzelnen Figuren fällt die Nothwendigkeit weniger auf. Ist es nicht die Gerechtigkeit, die wir sehen, so ist es eine schöne Frau; die Waage in der Hand, selbst der unverständliche Strauß zu ihrer Seite, wird den Eindruck ihrer schönen Gestalt nicht stören. Es ist die körperliche Form, auf die wir bei einzelnen Figuren unsere erste und hauptsächlichste Rücksicht nehmen.

Aber ganz anders verhält es sich mit weitläufstigeren Zusammensetzungen, mit den sogenannten historischen

rischen Compositionen, mit Werken, auf denen wir mehrere Personen neben einander handeln sehen. Ein solches Bild ist für uns ein wahrer pantomimischer Auftritt, nur mit dem Unterschiede, daß die Akteurs in einem gewissen Momente, wie vom Anblick des Medusenkopfs gerührt, angeheftet stehen bleiben, und durch Stellung, Mine und Blick die Gedanken, Lage, und Empfindungen anzeigen, in der sie sich in dem Augenblicke befanden, in dem sie auf immer fortzuhandeln aufhörten.

Die ersten Fragen, die nun der Zuschauer an diese bezauberten Figuren thut, sind diese: Was ist eure Bestimmung? Wie kommt ihr hieher? Was habt ihr mit einander gemein, daß ich euch hier zusammen sehe? Und die Antwort der Zauberin, der Mahlerei: Sie sind von der Hülfe der Rede entblößt; aber seht auf ihre Gebährden; Der Ausdruck des einen Mimikers enthält immer den vollständigsten Grund des Ausdrucks in dem andern: so hängen sie zusammen, und dieser Zusammenhang erklärt die Handlung, an der sie gemeinschaftlich Theil nehmen, als ihre fernere Bewegung gehemmet wurde!

Nun wird der Zuschauer über den Zweck des Ganzen mit Leichtigkeit verständiget seyn, nun wird er ohne Schwierigkeit den Ausdruck in jeder einzelnen Figur prüfen, und beurtheilen. Er fühlt die Einheit in der Mannichfaltigkeit, dieses wichtige Bestandtheil der Schönheit, welches es allein entschuldigen kann, daß der Künstler mehrere Figuren an einen Ort zusammendrängt, wo sie dem Ausdruck immer schaden, wenn sie ihm nicht helfen, und wo die Schönheit der

Gestalt

Gestalt immer durch die Vereinigung mit mehreren Schönheiten verlieret.

Eine Darstellung nach diesen Grundsätzen ist immer als die Staffel der Kunst und des Vergnügens angesehen worden, und derjenige, der eine Menge personificirter Ideen von Symbolen nur darum an einen Ort vereiniget, weil sie sich als Begriffe in seinem Kopfe unter einen allgemeinen Satz bringen lassen, scheint sich ansehnlich von derselben zu entfernen.

Denn bleiben diese Zeichen von Ideen in unthätiger Ruhe, so wird die Scene für lebende, aber stumme eingewurzelte Personen zu einer Gallerie ihrer steinernen Nachbildungen: und erhält jedes Symbol für sich den Ausdruck der Würkung aus der wir uns dessen Kraft abstrahirt haben; so wird aus dem ernsthaften Auftritt ein Narrenhaus, in dem jeder sich nicht ohne Nachtheil für den andern herumtummelt, und wo der Witz, als ein besonders dazu angesetzter Custode, uns erst mit den Schicksalen und der Bestimmung eines jeden bekannt machen muß.

Mein Rath ist also dieser: Wo der Mahler eine allegorische Bedeutung in ein Gemählde legt, das aus mehreren Figuren zusammengesetzt ist, da ordne er sie immer der Darstellung einer Begebenheit, eines Vorfalls unter, der uns als Bild, wiewohl mit Abwesenheit derjenigen zufälligen Bestimmungen, welche die Allegorie bezeichnen, aus der Erfahrung des gemeinen Lebens bekannt ist, oder doch aus würklich gesehenen Gegenständen leicht als ein sichtbares Bild von dem Beschauer zusammengesetzt wird. Um recht deutlich zu werden, will ich einige Beispiele allegorischer

gorischer Gemählde anführen, welche diese Forderung zu befriedigen scheinen.

Ein Kind reutet auf einem gezäumten Löwen. Wie der schalkhafte Knabe lächelt, wie er sich seines Spieles freuet! Wie sich das gutmüthige Thier seiner Stärke gegen den neckischen Knaben entäußert! Wie angenehm die Lieblichkeit des Kindes mit der Majestät des Löwen contrastirt!

Aber was seh' ich? Das Kind hat Flügel, es trägt Köcher und Bogen. Ha! es ist Amor, und die geheime Bedeutung: Liebe zähmt Stärke.

Zwei verworfene Menschen sind im Begriff eine hülflose Schöne in einen Abgrund zu stürzen. Sie ist entblößt, der Raub ihres kostbaren Schmucks ist wahrscheinlich die Veranlassung zu dieser Grausamkeit. Die Spuhr des begangenen Verbrechens soll durch ein schändlicheres bedeckt werden. Ich zittre, daß die Vorsehung es zugibt, aber ich zittre umsonst: Ein nervigter Alter eilt zu ihrer Rettung herzu, und entreißt sie dem Verderben.

Wozu trägt dieser Alte Sense und Stundenglas, warum sind die schändlichen Verfolger der nackten Schönen mit zugespitzten Ohren gezeichnet? Es sind Mißgunst und Neid, welche die Wahrheit im Abgrunde der Vergessenheit zu begraben dachten, aber die Zeit zieht sie hervor.

Mit der ganzen Stärke, mit aller Lebhaftigkeit einer sinnlichen Erkenntniß übersehe' ich auf einmahl alle schrecklichen Folgen des Krieges auf einem Bilde des Rubens in dem Pallast Pitti zu Florenz. Mars

wird

wird durch die Göttin der Rache, die flammende Blicke und brennende Fackel verkündigen, gewaltsam fortgerissen. Umsonst wirft sich Venus in Thränen in die Arme des Geliebten, umsonst umschlingen Amorinen seine Knie; er zertritt mit seinen Füßen halbzerrissene Bücher, vor seinem Anblick stürzen Künste und Wissenschaften zu Boden. Verzweiflungsvoll verbirgt ein Weib ihr Kind in ihren Busen, auf der Schwelle des geöffneten Janustempels sitzt die trostlose Erde, und im Hintergrunde läßt die Flamme brennender Dörfer ein verheertes Land und Gruppen von Kriegern sehen.

Jedem ist die Allegorie begreiflich; aber gesetzt, sie wäre es nicht! Werden wir darum das ganze Bild nicht erklärbar finden, weil einige Nebenfiguren, Nebendinge, uns ohne die geheime Bedeutung nicht verständlich sind? Liefert die Hauptgruppe nicht einen Ausdruck von Empfindungen, der durch den bloßen Anblick hinreichend motivirt, durch die Vergleichung mit den gemeinsten Erfahrungen überflüßig gerechtfertigt wird? Hat der erzürnte Held, der sich aus den Armen seiner Familie reißt, nur denn ein Anrecht auf unsere Theilnehmung, wenn er der Gott des Krieges, seine Gattin die Göttin der Liebe, und seine Kinder Amorinen sind? Ist es die Verknüpfung der Ideen, die uns dieses Bild so schätzbar macht, oder ist es die Situation, welche zum Ausdruck interessanter Affecte die Veranlassung gibt?

Genung! Jede zusammengesetzte allegorische Vorstellung, die ein Gegenstand der schönen Kunst seyn soll, liefere uns die Darstellung eines Vorfalls, einer

Begebenheit, einer Situation, die an sich eines zusammenhängenden, und für Herz und Einbildungskraft interessanten Ausdrucks fähig ist. Die geheime Bedeutung verstärke den Antheil, den wir an dem Sichtbaren nehmen, nie aber sey sie einziger Schlüssel, einziges Motiv, einziger Grund der Vereinigung mehrerer unthätigen oder handelnden Wesen.

So wird der Verstand nicht auf Kosten des Herzens Unterhaltung finden, so wird das Bild durch den Gedanken, der Gedanke durch das Bild gewinnen.

Und nun zur Beurtheilung des Gemähldes, das wir vor uns haben.

Fortschritt zur Beurtheilung des mittleren Gemähldes an diesem Plafond.

Ist der Gedanke der hier zum Grunde liegt, überhaupt einer Verkörperung fähig? Nein! er ist zu complicirt, um je in einer sinnlichen coexistirenden Vorstellung zusammengefaßt zu werden. Die Geschichte schreibt die Thaten auf, die Gedächtniß und Scharfsichtigkeit ihr darbieten; Sie bedient sich dazu auch der Urkunden; so fixirt, so heftet sie die Zeit an, und die Renommee breitet den Ruf der Anstalten aus, die zum Besten der Geschichte gemacht sind.

Dies sind eine Menge progressiver Handlungen, die sich nicht einst in den Begriff von dem Vortheile aufbewahrter Urkunden zusammen zwängen lassen, viel weniger in ein coexistirendes, mit einem Blick zu übersehendes, Ganze vereiniget werden mögen.

Wäre aber auch die Versinnlichung möglich, so sind doch die Mittel, die Mengs dazu gebraucht hat, fehlerhaft gewählt. Es ist unnatürlich, die Befestigung

gung, das Anheften der Zeit durch die Stellung eines rüstigen Alten sinnlich zu machen, den ein Foliant zu Boden drückt. Diese Last steht in keinem Verhältnisse mit der Schnellkraft seines Rückens.

Nun aber denke man vollends nicht an die Allegorie. Wie kommen die Figuren zusammen, an welcher sichtbar gemeinschaftlichen Handlung nehmen sie Theil? Die Renommee, die auf das Museum Clementinum zeigt, kann, dem Verständnisse des Ganzen unbeschadet, ganz aus dem Gemählde weggenommen werden; So der Genius, der die Urkunden herzuträgt ꝛc.

Weiter! Zu welchem interessanten Ausdrucke geben die Beschäfftigungen des Schreibens, des Dictirens, des Zusammentragens, ja! selbst des kalten Forschens Veranlassung? Ich glaube, zu einem sehr geringen; und was das schlimmste ist, auch dieser ist verfehlt.

Die Geschichte zeigt in Minen und Stellung eine Begeisterung, die nicht der kalten Forscherin, vielmehr der Odendichtkunst zukommen würde. Der Genius, der die Urkunden herzuträgt, sieht die Zuschauer an, nicht auf den Ort, auf den er zugeht. Janus, der mit der Geschichte redet, wendet beide Köpfe ab, und dreht ihr das Ohr zu, so, daß wenn man seiner Handlung Wahrheit beilegen wollte, man durchaus annehmen müßte: er besitze die seltene Kunst, durch den Bauch zu reden.

So viel über die Erfindung.

Auch die Anordnung ist nicht zu loben. Die Figuren stehen zu isolirt, sie gruppiren nicht zusammen.

Sobald man sich aber zu dem Einzelnen wendet, so erscheint Mengs in aller seiner Größe.

Den Körper der Zeit allein ausgenommen — denn dieser ist für das Uebrige zu unedel, — zeigt sich die schönste Wahl in Köpfen und Formen. Die Zeichnung ist äußerst correct. Das Colorit, sowohl an und für sich selbst als in Rücksicht auf die Schwierigkeiten der Fresco, Mahlerei erweckt durch Wahrheit, Kraft und Lieblichkeit Bewunderung, und eben dies kann man von der Haltung sagen. Als ausgezeichnet schöne Theile bemerke ich die Brust der Geschichte, den Kopf des Genius, die Leichtigkeit des Flugs der Renommee.

Ueber der einen Thür St. Petrus sitzend. Ich finde ihn nicht sehr edel, aber sehr wahr.

Herrliche Genii und Kinder von Mengs.

Zu beiden Seiten desselben † zwei Genii, deren Körper zu den schönsten gehören, vielleicht die schönsten sind, die die neuere Mahlerei aufzuweisen hat. Die Köpfe würden noch reitzender seyn, wenn nicht in dem Untertheile derselben eine zu kleinliche Süßlichkeit herrschte. Uebrigens sind sie mit dem Griffel der Antike gezeichnet, mit Tizians Pinsel colorirt, und mit Correggios Zauberfackel beleuchtet.

Gegen über Moses. Man sagt, der Kopf sey ein Portrait des Pabstes Lambertini. Gewiß ist es, daß er nicht den Charakter der Größe an sich trägt, die man von einem Gesetzgeber erwartet. Die verkürzte Hand ist unvergleichlich, das Gewand ist ein wenig schwerfällig, und die Falten sind zu mühsam gelegt; ein Fehler, in den dieser Künstler öfterer verfiel.

An

An den Seiten dieser Figur stehen wieder † zwei herrliche Genii, und an den beiden Seitenwänden † vier sehr schöne Kinder.

Das ganze Zimmer ist unter der Aufsicht des Raphael Mengs mit vielem Geschmack decoriret, und ich kenne keines, in dem ich gleich beim ersten Eintritte so gern gewesen wäre, als in diesem.

* * *

Kleiner Saal des Consistoriums mit einem Plafond vom Guido Reni.

Saal des Consistoriums, Plafond des Guido Reni.

Das mittelste Gemählde stellet die Ausgießung des heiligen Geistes vor. Es ist schön angeordnet, auch sieht man gute Köpfe voller Ausdruck und eine kräftige Färbung darin.

Die Verklärung und die Himmelfahrt Christi zu beiden Seiten. Von geringerm Werthe.

* * *

Ich übergehe eine Menge von Gemählden, die sich in diesem Pallaste finden, und die von Herrn Volkmann, *) wiewohl in schlechter Ordnung, angezeigt sind. Nach alle dem Schönen, was der Liebhaber gesehen hat, kann man billig den Vers des Dante auf sie anwenden:

Non raggionam' di lor', ma guarda e passa.

Inzwischen wird es gut seyn, zu bemerken, daß die 25 Cartons vom Domenichino, deren Volkmann erwähnt, und die die Aufmerksamkeit des Liebhabers reitzen könnten, hier nicht mehr angetroffen werden.

*) Historisch kritische Nachrichten über Italien. Leipzig Ed. von 1777. S. 102 u. f.



Das Capitol.[1]

Beym Aufgange der Treppe, die auf den Berg führet auf dem der Pallast steht,

† Zwei Löwen aus Basalt, von großem Charakter.[2] Zur Seite an der Treppe, die nach Santa Maria della Scala führt, eine Statue von Porphyr ohne Kopf. Man hält sie für eine Roma, das Gewand ist vortrefflich.



Auf der Balüstrade, die den obern Hof einfaßt, zwei Colossal-Statuen, Jünglinge, deren jeder ein Pferd hält. Man nennt sie Castor und Pollux. Auf der Stelle, wo sie stehen, thun sie Würkung. Mehr kann der Liebhaber nicht davon sagen, denn sie sind durch viele Ergänzungen zu sehr entstellt.

1) Hrn. Volkmanns Beschreibung dieses Pallasts wimmelt von Fehlern. Diejenigen, denen daran liegt, ein genaues Verzeichniß all und jeder Kunstwerke in diesem Pallaste zu haben, verweise ich auf die Descrizione delle Statue, Bassirilievi, Busti etc. che si custodiscono ne' Palazzi di Campidoglio. Ich habe die letzte und dritte Auflage vor mir, sie ist von 1775. Freilich blos Nomenclatur und noch dazu sehr unrichtige. Allein ihre Verbesserung gehört nicht in meinen Plan.

2) Winkelmann G. d. K. S. 68. hält sie für ägyptisch.

entstellt, als daß man über ihre ursprüngliche Schönheit ein Urtheil fällen könnte. [3])

† Zwei schöne Trophäen. Vortrefflich gedacht und ausgeführt. Sie werden gemeiniglich Trophäen des Marius genannt. Winkelmann schreibt sie dem Domitian zu. [4])

Zwei Söhne Constantins, die Winkelmann vielmehr für Bildnisse ihres Vaters hält. [5])

Ein antiker und ein moderner Meilenzeiger.



In der Mitte des Hofes.

† Marc Aurel zu Pferde, aus Bronze. Er streckt die Hand aus, gleich als wollte er über die Welt Glück und Frieden austheilen. Dies scheint der Gedanke dieses Werks zu seyn.

Ritterstatue Marc Aurels.

Die Masse des Ganzen und besonders Marc Aurel ist es, der die Aufmerksamkeit auf sich ziehen soll; nicht das Pferd. Wenn dies doch diejenigen

3) Winkelmann G. d. K. S. 640. hält diese Statuen für Werke aus der ältesten Zeit, und läßt die Vermuthung blicken, als ob sie dieselben wären, die ehemals vor dem Tempel des Jupiter Tonans standen, und vom Hegesias gearbeitet waren. Wenigstens, sagt er, wären sie an diesem Orte gefunden. Visconti Mus. Clem. T. I. tav. 37. p. 73. hat diese Vermuthung als ungegründet verworfen.

4) G. d. K. S. 821.

5) G. d. K. S. 866.

bedächten, die so viel an diesem Pferde auszusetzen wissen! Ueber die Figur Marc Aurels ist stille Ruhe und Majestät ausgegossen, sie herrscht auf seiner Mine, sie liegt in seinem festen natürlichen Sitze. Diese stille Größe contrastirt unvergleichlich mit dem Muthe, mit dem Leben, die sich in jeder Muskel des Pferdes zeigen. Zu diesem Ausdrucke trägt vielleicht selbst die sonderbare Stellung desselben etwas bei. Es hebt nämlich beide Füße auf eine Art, die so selten und so transitorisch ist, daß man nothwendig eine Idee von Unruhe und Schnelligkeit damit verbinden muß. Uebrigens ist dies Pferd nicht schön, nicht groß. Aber das durfte es auch wohl nicht seyn, wenn es der Würkung des Ganzen und der Hauptfigur nicht schaden sollte. 6)

  

Das Mittelgebäude

dienet dem Senatore di Roma zur Wohnung.

An demselben, über einer Fontaine, eine kleine sitzende Roma mit einem Gewande von Porphyr zwischen zwei colossalischen Flußgöttern.

Linker

6) Man sehe darüber, was bei dem Basrelief mit dem Brustbilde des Antinous in der Villa Albani erinnert ist. Ohnedem scheint dies Pferd ein Portrait, und der kurze Schweif desselben damahls so gewöhnlich gewesen zu seyn, wie jetzt unsere Stumpfschwänze.

* * *

Linker Flügel

enthält die Sammlung von Antiken, die unter dem Nahmen des Musei Capitolini bekannt ist. Museum Capitolinum.

In dem Hofraume, dem Eingange gegen über, † die collossalische Statue eines Flußgottes oder des Ocean. Sie ist unter dem Nahmen Marforio bekannt,[7]) und scheint wahrscheinlich für eine Fontaine bestimmt gewesen zu seyn. Der Charakter ist: ehrwürdiges Alter, und dieser ist unvergleichlich ausgedrückt. Ungeachtet der collossalen Größe sind die Muskeln sehr weich und fließend angegeben. Der rechte Arm und die linke Hand scheinen von einem großen Meister restaurirt zu seyn. Neu sind ferner: die Nase, und ein Theil des Fußes. Marforio.

Zwei Panes, mit Fruchtkörben auf den Köpfen, als Caryatiden. Sie haben Verdienst.

Pan ist eine Figur mit Ziegenfüßen, mit einer rauheren, wildern Gesichtsbildung als man gemeiniglich bei den Faunen oder Satyren antrifft, mit Hörnern, starken zugespitzten Ohren, sträubigten Bärten, krummen Nasen. Man hat lange solche Gestalten Satyren genannt: Allein Satyr ist der griechische Nahme der römischen Gottheit, Faun, und von diesem an Gestalt nicht verschieden. Der Herr Hofrath Heyne Charakter eines Pan.

7) Diese Statue stand ehemals auf einem Platze, den man für das forum martis hielt, daher die corrumpirte Benennung Marforio.

Heyne [8]) hat zuerst, so viel ich weiß, diesen Irrthum aufgedeckt.



In dem Porticus der zur Treppe führt.

Mehrere Aegyptische Statuen aus Granit und Basalt.

Ein Sturz eines barbarischen Königs aus Pavonazetto. Er soll ehemals auf dem Triumphbogen des Kaisers Constantin des Großen gestanden haben.

† Eine große antike Begräbnißurne, oder ein Sarcophag, auf dem Deckel, liegende Figuren zweier Eheleute in Lebensgröße. Man hat lange darin den Kaiser Alexander Severus mit seiner Mutter Julia Mammäa erkennen wollen. Allein Winkelmann [9]) hat mit Recht bemerkt, daß die männliche Figur in einem Alter von mehr als funfzig Jahren abgebildet sey, und daß daher die Benennung jenes Kaisers, der bereits im dreißigsten Jahre seines Alters starb, auf diese Vorstellung nicht passe. Die Basreliefs haben eben so schiefe Auslegungen erlitten. Alle Figuren auf denselben sind zwar nicht zu erklären;

8) S. seine Sammlung antiquarischer Aufsätze, II. St. S. 69 u. f. Es war der Pan, sagt er daselbst, ein altes philosophisches Symbol, bald für die Natur überhaupt, bald für die Zeugungskraft. Erst spät wurden sie in die Bacchischen Religionsideen aufgenommen.

9) Gesch. d. K. S. 861.

erklären; allein daß die Sujets aus dem Homer genommen sind, leidet keinen Zweifel. Wahrscheinlich stellt die vordere Seite den Agamemnon vor, der die Briseis von dem zürnenden Achill fordert, während, daß diesen seine Mutter Thetis zu besänftigen sucht. Auf der rechten Seite Chryseis, die zu ihrem Vater wiederkehrt. Auf der linken Patroclus, der den Achill tröstet. Hinten Priamus, der fußfällig den Leichnahm seines Sohns vom Achill erflehet.

Der Stil dieses Basreliefs ist gut, die Ausführung aber mittelmäßig, und die Figuren am hintern Theile sind überhaupt viel schlechter, als die an den übrigen. 10)

Sturz eines Apollo, wird gelobt, steht aber so, daß man ihn nicht beurtheilen kann.

† Ein schöner Altar. Die Basreliefs stellen die Geburt und Erziehung Jupiters vor. Die Arbeit ist vortrefflich, und kann unter die besten dieser Art gerechnet werden.

† Maske eines weiblichen Kopfs. Beides, Gedanke und Ausführung, gut.

Jupiter. Die beste Vorstellung dieses Gottes in dieser Sammlung.

† Eine

10) Ueber das gläserne Aschengefäß, welches in diesem Sarcophag gefunden, (Winkelmann Gesch. d. K. S. 38.) sehe man die Beschreibung des Pallastes Barberini nach. Der Herzog von Marlborough hat es aus dem Museo der verstorbenen Herzogin von Portland erstanden.

† Eine colossalische Statue der Minerva mit einer schönen Drapperie und einem majestätischen Charakter.

† Eine Vase auf drei Füßen, die zur Fontaine dient, mit Laubwerk von erhobener Arbeit. Vortrefflich.

Eine Diana, in leichtem aufgeschürztem Gewande fortschreitend: Voller Leben und Ausdruck. Das Gewand ist vortrefflich. Aber alt scheint daran blos der Körper. Der Kopf ist wenigstens aufgesetzt, denn der Hals ist modern.

Eine andere Diana. Ihr langes simples Gewand reicht ihr bis auf die Füße. Dies Gewand ist im uralten Stile, aber schön ausgeführt. Kopf und Arme modern, daher die Benennung zweifelhaft.

Charakter der Diana. Es haben sich keine Statuen von dieser Göttin auf uns erhalten, die zu Hauptwerken gehören könnten.

Die ursprüngliche Idee der Diana war Luna, deren Strahlen durch Pfeile ausgedrückt wurden. In ihren Hainen wurden geweihete Hirsche erhalten, die vielleicht ein symbolisches Attribut waren. So kam man in der Folge der Zeit auf den Begriff einer Jägerin, einer Waldgöttin. Der Künstler fand die Natur einer weiblichen Schönheit, die sich durch Eigenschaften auszeichnet, welche die Beschäfftigung der Jagd voraussetzet und ausbildet, Schnelligkeit und Abhärtung, eines Ideals fähig. Gemeiniglich bezeichnete er sie durch den halben Mond als Hauptschmuck, durch den aufgeschürzten Rock zum bequemeren Laufe, durch Pfeil, Köcher, Bogen und Jagdhund.

† Pyrr=

† Pyrrhus, [11]) nach Winkelmann, [12]) Agamemnon, und vielleicht überhaupt nur Kriegsheld mit Brustharnisch und griechischem Kriegsgewand.

Der Körper eines Kriegers zeichnet sich immer durch ausgearbeitete Festigkeit aus. Aber da man immer die gemeine Natur selbst in Portraitstatuen ins Heldenideal hineinarbeitete, [13]) so wird es schwer, einen gewöhnlichen Krieger von einem Helden bei nackten Statuen zu unterscheiden.

Kriegerstatuen. Schwierigkeit die unbekleideten von Heldenstatuen zu unterscheiden.

Leichter wird die Bestimmung bei solchen Kriegerstatuen, die in ihrer Rüstung vorgestellet sind. Denn Vorstellungen aus einer idealischen Welt, sagt der scharf=

11) Zu dieser Benennung haben die Elephantenköpfe Anlaß gegeben, die man an den Zierrathen des Harnisches wahrnimmt.

12) Winkelm. G. d. K. S. 722. Die Aehnlichkeit, die Winkelmann zwischen der Figur Agamemnons auf dem obenbeschriebenen sogenannten Sarcophag des Alexander Severus und der unsrigen fand, dürfte die Benennung nicht allein rechtfertigen. Vielleicht paßt der Nahme irgend eines andern Kriegshelden eben so gut darauf.

13) Vortrefflich nennt der Hr. Hofrath Heyne, S. Antiquar. Auff. II. St. S. 241. kriegerische Tugend die sinnlichste von allen Tugenden, die durch eine Menge von Nebenvorstellungen mächtig auf die Einbildungskraft würkte. Bewunderung des Alterthums, Dichterbegeisterung, Anhänglichkeit an Nationalvorurtheile, Ahnenstolz, Sitte der Vorfahren. Was Wunder also, daß der größte Theil der Denkmähler eben dieser Tugend geweihet war!

scharfsinnige Autor, den ich in der Note angeführt habe, wird man wohl nicht anders als ohne Bekleidung finden. Man will die römischen Krieger von den griechischen an der verschiedenen Länge des Mantels unterscheiden: denn dieser soll bei den Griechen länger als bei den Römern gewesen seyn. [14]) Die Römer nannten den ihrigen Paludamentum.

Unsere Statue hat viel Adel und Würde, und ist selbst in Nebenwerken sehr fleißig gearbeitet. Die Beine sind unstreitig modern, und eben dies Urtheil scheint auch von den Armen zu gelten.

Damit die Neugier nicht irr geführet werde, zeige ich eine abgebrochene Säule an, worauf verschiedenes Handwerkszeug eines Maurers abgebildet stehet. Es ist weiter nichts als der Sturz eines cippi sepulchralis, womit das Grabmahl eines gewöhnlichen Maurers geziert war. Man findet ihrer mehrere mit den Werkszeugen anderer Handwerker. [15])

  

Zimmer mit Aegyptischen Kunstwerken.

Zimmer mit Aegyptischen Kunstwerken.

In der Tiburtinischen Villa des Kaiser Hadrianus stand ein Tempel, welchen er Canopus nannte, und

14) S. Winkelmann G. d. K. S. 439. Ganz richtig dürfte dies Unterscheidungszeichen wohl nicht seyn.

15) So findet man z. E. gleich hier das Grabmahl eines Mahlers, Aper genannt, mit einem wilden Schweine und einigen Mahlerwerkzeugen; und oben auf der Treppe ein anderes von einem Schmiede, mit dessen Handwerkszeuge.

und mit Statuen Aegyptischer Gottheiten besetzte. Die Figuren, die in diesem Zimmer stehen, sind von dort hergeholt. An einigen finden wir eine genaue Nachahmung des ältesten Aegyptischen Stils, und diese gehören aus Gründen, die ich bereits bei der Beschreibung der Vaticanischen Statuen angeführt habe, nicht vor unser Forum: An andern legte die griechische Kunst nur Objekte religiöser Verehrung der Aegyptier zum Grunde, und verfeinerte sie nach denen ihr eigenthümlichen Ideen von Schönheit.

Griechische Bearbeitung Aegyptischer Ideen: Entweder mit Beibehaltung der Aegyptischen Vorstellungsart, oder mit Erfindung einer neuen, der Schönheit mehr angemessenen.

Aber auch unter Werken dieser Art findet sich ein merklicher Unterschied. Entweder haben sich die griechischen Künstler mehr oder minder in die hieroglyphische Allegorie zu schicken gesucht, oder sie haben diese Fesseln ganz abgeworfen. Von dieser letzten Art zu verfahren werde ich weiter hin durch die griechische Isis und den griechischen Harpocrates auffallende Beispiele geben. Die erste finden wir an verschiedenen Statuen in diesem Zimmer beobachtet.

Die Idee deutet Barbarei an, die Ausführung Cultur: Das Steife der Stellung, das Unbedeutende der Mine und Gebährde, die hieroglyphische Zusammensetzung von Thier und Mensch, oder gar von leblosen Gegenständen mit dem Menschen, widersprechen der Regelmäßigkeit in der Zeichnung, dem Reitz in den Formen, und der Weichheit in der Behandlung.

† Canopus, ein Kopf mit zwei Angesichtern, auf einer länglicht runden Vase. Das eine Angesicht stellt eine Isis vor mit einer Lotusblume als Hauptschmuck, das andere einen Ochsenkopf. Dieses sehr

fleißig und artig gearbeitete Werk ist aus schwarzem Marmor.

† Ein Aegyptischer Altar. Man sieht darauf den Anubis mit einem Hundskopfe, der einen Palmzweig und einen Caducäus hält, und an den Füssen Flügel trägt. Auf einer andern Seite Harpocrates, oder Orus. Auf der dritten ein Korb, um dessen Deckel sich eine Schlange geschlungen hat, und auf der vierten die Innschrift: Isidi Sacr:



Auf der Treppe und dem Vorplatze vor den obern Zimmern.

Zwei Basreliefs. Figuren beinahe in Lebensgröße. Es sind Ueberreste der Zierrathen an dem ehemaligen Triumphbogen Marc Aurels. Der Stil ist gut, der Zeichnung aber fehlt es an Richtigkeit, und die Figuren scheinen zu kurz. Das Schönste daran ist die Gruppe der Faustina, die ein Genius zum Himmel trägt. Sie haben sehr gelitten.

Ein altes Mosaik. Hercules spinnend und einige Liebesgötter, die einen Löwen bändigen. In Ansehung des Gedankens merkwürdig.

Einige Fragmente colossalischer Statuen, aus weißem Marmor, sind der äußerst delicaten Behandlung wegen merkwürdig.

Ein Fuß aus Bronze von ungeheurer Größe, soll, wie die meisten behaupten, zu der Statue des Cajus Cestius, die bei seinem Grabmahle angebracht war, gehöret haben.

Erstes

* * *

Erstes Zimmer.

Zimmer der Vase genannt.

Basreliefs.

† In der Mitte eins der schönsten Gefäße von denen, die sich aus dem Alterthume erhalten haben, sowohl in Ansehung der Form, als der Arbeit in den Zierrathen. Es stehet auf einem Altare mit Figuren von erhobener Arbeit.[16]) Dieser ist rund, und stellt zwölf Gottheiten aus der älteren Mythologie vor, in dem Stile, den wir unter dem Nahmen des Etruscischen kennen. Capitolinische Vase, mit der Ara als Fußgestell.

† Ein Sarcophag. Auf dem Deckel ein Bacchanal, an den Ecken Masken, auf der Urne selbst die neun Musen. Sie haben sehr reitzende und unter einander abwechselnde Gesichtszüge und Stellungen. Die Gewänder sind besser gedacht, als ausgeführt. Mengs hat dieses Basrelief bei dem Plafond in der Villa Albani sehr genutzt, und sich vorzüglich in Ansehung des Costume darnach gerichtet.

An den beiden Seiten stehen Homer und Socrates. Wahrscheinlich ein neuerer Zusatz, wie die Verschiedenheit des Stils es anzuzeigen scheint.

Ein Sarcophag mit der Fabel des Endymions. In der Mitte des Basreliefs steht ein weiblicher Genius mit Flügeln, der auf gewisse Weise das Ganze in zwei gleiche Hälften theilt. Auf der einen steigt Diana von ihrem Wagen, und nähert sich von

16) Winkelmann G. d. K. S. 161. sagt, das Werk sey ursprünglich eine Brunnenründung gewesen.

Liebesgöttern geführt, dem Endymion, der in den Armen des Morpheus ruht. Auf der andern senkt sich Diana wieder ins Meer. Auf dem Deckel Pluto, Proserpina und Mercur. Es verlohnt sich nicht der Mühe, sich lange bei der Erklärung jeder einzelnen Figur aufzuhalten, da die Zusammensetzung schwerlich als Muster angepriesen werden dürfte. Einzelner Schönheiten hat es viele. Die Gewänder sind gut gedacht, die Stellungen reitzend, und jede Figur, selbst die Pferde, haben Handlung und Leben.

† Ein Sarcophag mit eben dieser Fabel. Diese Vorstellung hat in Ansehung des Gedankens Vorzüge vor jener. Die Zusammensetzung ist simpler und gefälliger. Endymion ruht wieder in Morpheus Armen. Ein Amor zieht Dianen herbei, seine Brüder halten ihren Wagen.

† Ein Sarcophag mit dem Streite der Amazonen wider die Griechen. Ein Basrelief von eben so trefflicher Arbeit als Zusammensetzung und unstreitig eins der schönsten, die ich kenne. An den Ecken zwei schöne Masken.

Statuen.

† Eine schöne Figur eines jungen Mannes, der mit dem Arme auf dem Knie des Beines ruht, das er auf einen Stein setzt. Man nennt ihn ohne allen Grund einen Pancratiasten. [17]

Das

17) Winkelm. G. d. K. S. 370. Er hat nicht einst die geschwollenen Ohren. Andere halten ihn des Mantels wegen, den er umgeworfen hat, für einen Redner, Sophisten etc.

Das gekrümmte Bein, auf welches er sich stützt, ist nebst der Nase neu, und der Körper in der Mitte aus zweien Stücken zusammengesetzt. Der Kopf ist schön.

† Amor spannt den Bogen. Kopf, Leib und Schenkel sind allein antik und schön. Vorzüglich die letzten. Arm, Beine, Tronk, ein Theil der Flügel und Bogen sind modern. Man sieht aus den Spuhren, wo der alte Bogen gesessen hat, daß die Art, denselben zu spannen, ganz von derjenigen verschieden gewesen sey, die der moderne Künstler angenommen hat. Denn jetzt legt er den Bogen vor die Beine, und nach der ehemaligen Stellung müßte er ihn zwischen den Beinen gehalten haben.

† Maske eines Satyrs von gutem Charakter.



Zweites Zimmer oder Zimmer des Hercules.

† Statue eines jungen Mannes, den man gemeiniglich Antinous nennt, und dessen Kopf unter dieser Benennung in Deutschland vielfältig in Gipsabdrücken verkauft wird. Man hat bereits lange den Ungrund dieser Benennung eingesehen, indem nicht die geringste Aehnlichkeit zwischen diesem und andern als solchen anerkannten Köpfen sich findet. Der Ort, wo die Statue gefunden worden, nämlich die Villa Hadrians zu Tivoli, kann das Gegentheil allein nicht darthun, führt aber auf eine andere Vermuthung, die viel mehr Wahrscheinlichkeit zu haben scheint.

Capitolinischer Antinous.

scheint. Man glaubt nämlich den Kopf des Kaisers Hadrian als Jüngling darin zu sehen. Ich vermag darüber nicht zu entscheiden. So viel scheint mir gewiß, daß der Kopf das idealisirte Portrait eines jungen Mannes vorstellt. Die Augenbraunen sind so wie die Augäpfel angedeutet. Der Kopf ist augenscheinlich aufgesetzt, er ist aber darum nicht weniger antik, und wahrscheinlich ist er für die Statue selbst ursprünglich bestimmt gewesen.

Die ganze Stellung zeigt einen Menschen an, der von aller Anmaaßung zu gefallen entfernt ist, und diese Nachläßigkeit ist voller Reiz. Die Umrisse sind äußerst fließend.

Der Marmor ist schön, und die Arbeit vortrefflich. Das eine Bein, beide Füße, ein Arm, und die beiden ersten Finger der rechten Hand sind neu.

Man kann von dieser Statue nicht sagen, daß ihre Schönheit an das hohe Ideal reiche, aber sie zieht dem ohngeachtet sehr an, und vielleicht eben darum, weil sie uns nicht zu sehr über das gewöhnliche Maaß menschlicher Schönheit hinaus rückt.

Was man am meisten daran lobt, sind die guten Verhältnisse: Darum haben Fiammingo und Poussin auch viel nach ihr studirt. Sonst wirft man der Lage und der Form der Muskeln mit Recht einige Unbestimmtheit vor.

Ein colossalischer Apollo. Er lehnt den einen Arm auf den Kopf, mit der Hand des andern hält er eine Leier; zu seinen Füßen steht ein Greif. Es kömmt mir vor, als sey die Stellung unedel, und als contrastire

contrastire die Weichheit der Form mit der Größe der Figur. Die Brust ist nicht genung erhoben. Die ganze Figur hat sehr gelitten.

Ein Hercules als Knabe, der die Schlangen erdrückt. Der Kopf, der ein Portrait zu seyn scheint, hat viel Charakter, aber der Körper, etwas schlauchartig, kömmt ihm an Schönheit nicht bei. Der rechte Arm ist modern.

Ein altes Weib mit einer Flasche, aus dem Pallast Verospi. Der Kopf ist mit Weinlaub bekränzt. Es hat wenig Verdienst in Ansehung der Kunst, auch scheinen mir sowohl der Kopf als die eine Hand und der eine Fuß modern zu seyn.

Ein Kind, das sich mit der Maske bedeckt. Ein sehr schönes Werk, woran die Beine modern sind.

Hercules, der die Hydra tödtet, und zwar so, daß er die Köpfe der Schlangen mit einer Fackel verbrennet. Sie stand ehemals im Pallast Verospi. Kopf und Rumpf sind allein antik, und nicht außerordentlich. Der antike untere Theil dieser Statue findet sich in dem Porticus des Hofes dieses Pallastes. Der moderne ist vom Algardi.

† Das schönste Kind, was sich aus dem Schönen Alterthume erhalten hat, mit einem Schwane Kind. spielend. [18]) Man hat Recht, sich auf dasselbe gegen das gemeine Vorurtheil zu berufen, als hätten die Alten keine schönen Kinder gebildet. An dem unsrigen ist der Ausdruck vortrefflich, und das Fleisch von großer Wahrheit.

 † Psyche

18) Winkelmann, S. 489. G. d. K.

† Psyche mit Papillons-Flügeln. In dem Augenblick, wo sie dem fliehenden Amor nachsieht. Der Ausdruck ist eben so schön als die Stellung. Man sieht eine Wiederholung dieser Statue in Florenz, unter der Sammlung der Statuen, die zur Gruppe der Niobe gehören, aber sie kömmt dieser an Schönheit nicht bei. Der linke Arm, und die rechte Hand, die auf die Brust gelegt ist, sind modern, und moderne Unwissenheit war es, durch die man bei der Restauration eine starke Warze in die Brust fügte, die sich mit dem zarten Alter der Schwester und der Gespielin der Grazien nicht räumen läßt.

Venus und Mars. Beide Köpfe sind Portraits. Der Kopf der Venus gleicht der Faustina, welches auch das Diadem anzudeuten scheinet. Der Kopf des Mars ist von gemeiner Natur, und trägt einen Knebelbart. Wahrscheinlich sind beide Figuren ohne Köpfe gefunden worden. Man hat sie für eine Faustina mit dem Gladiator gehalten, und ihnen in Gemäßheit dieser Idee zwei für sie nicht passende Köpfe aufgesetzt. Die Italienische Beschreibung nennt diese Gruppe Coriolan mit der Mutter, ohne allen Grund. [19]) Die Hand, womit Mars die Lanze hält,

19) Winkelmann, Vorrede zur Gesch. d. K. S. XII. sagt: weil man sie für ein römisches Werk ansah, hielt man es für schlechter als es ist. Herr Hofrath Heyne, Samml. Antiq. Auff. I. Stück. S. 162. bemerkt die Lächerlichkeit der Idee: die unartige Leidenschaft der Kaiserin durch Statuen dem Volke zur Schau ausgesetzt anzunehmen. Er hält es für glaublicher, daß auf Faustina und Marc Antonin ange-

hält, ist neu. Die Figur der Venus ist dadurch noch merkwürdiger geworden, daß Winkelmann [20] in dem untersten der beiden Gürtel, von denen die weibliche Figur einen hart unter den Brüsten, den zweiten über den Hüften trägt, den berühmten Cestus der Venus zu finden glaubte.

Colossalische Statue eines Jägers, der an einen Baum gelehnt, einen Hasen in die Höhe hält. Sie muß aus einem Basrelief in der Villa Albani erklärt werden. Dort ist ein Hund hinzugefügt, der nach dem Hasen springt. Hier aber ist der Hund verlohren gegangen. Doch findet man auf der Base noch die Spuhr, wo derselbe gestanden hat. Die Figur des Mannes, an der sich keine Hauptergänzungen finden, ist von schöner, jedoch nicht über die Natur gehobener Form.

† Amor und Psyche. Amor drückt Küsse auf Psychens Lippen. Eine bekannte Gruppe, an der Gedanke und Ausdruck mehr als die Ausführung

angespielt sey. Man habe, sagt er, ein Paar bekannte Münzen von der Faustina, worauf diese Gruppe vorkomme; auf der einen stehe veneri victrici. S.C. etc. Wahrscheinlich stellten die Statuen eine Venus Victrix vor, die den Mars liebkoset. S. Villa Borghese.

20) G. d. K. S. 494. Der Herr Hofrath Heyne hat diese gewagte Erklärung widerlegt. Samml. Ant. Aufsätze, St. I. S. 148. in der Note. Er hält es für unerwiesen, daß der untere Gürtel der Venus allein eigen sey, und κεστος heiße.

zu loben sind. Andere nennen diese Figuren Kaunus und Biblis: Ohne hinreichenden Grund. [21])

Ein Dreifuß mit drei Greiffen.

† Eine schöne Büste, der man den Nahmen Miltiades beilegt, und die vielmehr ein Hercules zu seyn scheinet.

† Eine schöne Herme eines sogenannten Plato, oder vielmehr eines Jupiter placidus.

Jupiter placidus, terminalis, sonst auch Plato genannt.

Daß diese Köpfe nicht den Plato vorstellen, hat Winkelmann [22]) ausgeführt. Es sind Hermen mit dem Kopfe irgend eines Gottes, entweder des Jupiters, oder auch des indischen Bacchus.

Ueber Hermen und Termen überhaupt.

Hermen sind ursprünglich Pfähle in Gestalt eines Cubus, und in Athen Sinnbilder des Mercurs gewesen. Bei der Verfeinerung der Kunst hat man diesen Pfählen Köpfe gegeben, und da man nachher fand, daß dieses eine bequeme Art sey, einen Kopf aufzustellen, so schränkte man sich nicht blos auf den Mercur ein, man gab auch den Köpfen anderer Götter, ja der Helden und berühmter Leute überhaupt, solche Untergestelle. Sie wurden vorzüglich in Gymnasien und Bibliotheken sehr gebräuchlich. Die Römer benutzten nachher diese Vorstellungsart bei der Bildung ihrer Termen, ihrer Gränzsteine: Termen, beruhen auf religiösen Ideen, sind selten Gegenstand der schönen Kunst, und den Griechen nicht bekannt gewesen. Wer

21) Eine andere schönere Gruppe vom le Gros als Biblis und Kaunus restaurirt, ist nach England gegangen.

22) G. d. K. S. 466.

Wer also mit Bestimmtheit sprechen will, wird Herme und Terme nicht verwechseln. Allein dem Liebhaber, der sich nach dem gemeinen Sprachgebrauch richtet, gelten beide Nahmen für einen Kopf auf einem viereckigten Pfeiler, der sich nach unten zuspitzt, und mit dem er zusammenhängt.

Diejenigen, welche unter dem Nahmen Plato bekannt sind, werden durch einen gütigen offenen Blick voll Adel, durch einen geraden und zugespitzten Bart, und durch lange vorn auf die Brust theils hinten herabhängende Locken, die sich an den Tronk anschließen, bezeichnet. Man kennt sie auch unter dem Nahmen eines Jupiter terminalis.

Zwei junge Faunen als Flötenspieler. Wiederholung des berühmten Flötenspielers in der Villa Borghese. Der Kopf des einen, zu dessen Füßen ein Ochse ruhet, ist modern.

Ein schöner weiblicher Kopf, Sappho genannt, als Herme. Die Haare hängen theils hinten lang herunter, theils in zwei gekräuselten Locken auf die Brust. Ich halte diesen Kopf für ein Nebenstück des Jupiter terminalis.

† **Eine weibliche sitzende und drappirte Figur,** die unter dem Nahmen Agrippina bekannt ist. Die Stellung hat Wahrheit, und die Wahl in dem Wurfe der Gewänder und in der Faltenordnung weisen ihr einen vorzüglichen Platz in der Sammlung dieser Statuen an. Die Idee, den Arm in der um den Stuhl geschlagenen Drapperie ruhen zu lassen, ist sehr glücklich.

Großer

* * *

Großer Saal.

Die beiden Päbste Innocenz X. und Clemens XII. aus Bronze. Die Statue Innocenz des X. ist vom Algardi, und hat den Vorzug einer sehr weisen und wohlverstandenen Composition. Sie ist auch sehr richtig gezeichnet. Inzwischen scheinet ein Mantel von reichem Stoffe nie ein schicklicher Gegenstand für den Meissel zu seyn. Er gibt große häßliche Massen von Falten, die eher Felsen als Gewändern gleichen.

Die Bildhauerkunst folgt in der Wahl der Gewänder andern Gesetzen als die Mahlerei.

Die Bemerkung, daß in der Mahlerei diese grossen Flächen sehr geschickt sind, das Licht oder den Schatten zusammen zu halten, hat die Bildhauer, welche die Gränzen ihrer Kunst verkannten, zur Nachahmung dieser Behandlung der Gewänder verführt. Allein sie haben dadurch nicht allein dem Auge dasjenige entzogen, was es in der Bildhauerei am liebsten zu sehen wünscht, die Formen nackter Körper, sondern sie haben auch die Wahrheit in Darstellung der Stoffe verfehlt, welche in der Mahlerei durch Farben sinnlich gemacht werden, in der Bildhauerei aber durch die Schlaffheit, womit sie sich den Formen fester Körper anschmiegen.

Der Ludovisische Fechter.

† Der sterbende Fechter, sonst auch der Ludovisische genannt, weil er ehemals in der Villa Ludovisi stand. In Ansehung der historischen Bedeutung dieser Statue beziehe ich mich auf die Note.[23])

Dem

23) Ich gestehe, daß ich mich an die Benennung des Fechters halte, weil ich keine schicklichere weiß. Der Grund,

Dem Liebhaber der Kunst stellt sie einen sterbenden Menschen vor, der niedergefallen, noch einmahl alle seine Kräfte zusammenrafft, um sich wieder empor zu heben, aber unter Schwäche erliegt. Dieser Aus-

Grund, den Winkelmann[a]) zur Widerlegung dieser Meinung angibt, thut mir kein Genüge, so wenig als seine neue Erklärung. Denn daß gerade diese Statue aus den blühendsten Zeiten der Kunst unter den Griechen seyn müsse, in denen keine Fechterspiele bekannt waren, läßt sich so wenig von dieser als von den meisten andern Statuen mit Zuverlässigkeit behaupten. Daß Ctesilas, unter dessen Statuen ein vulneratus deficiens berühmt war, keinen Fechter gebildet habe, will ich gern glauben. Aber daraus folgt noch nicht, daß unsere Statue nicht von einer andern Hand nach einem Fechter gebildet seyn könnte. Was seine Erklärung anbetrifft, daß nämlich diese Figur nach dem Stricke um den Hals und dem Horne zu urtheilen, ein Herold sey, und zwar ein bestimmter Herold aus der Geschichte: So hat der Herr Hofrath Heyne [b]) das Gewagte dieser Muthmaßung hinreichend gezeigt.

Da der Herr Hofrath Heyne an gedachter Stelle wünscht, daß Reisende genau darauf achten möchten, was an dieser Statue alt oder neu sey; so will ich diejenigen Bemerkungen hersetzen, die ich darüber zu machen Gelegenheit gefunden habe.

Die Hauptschwierigkeit bei dieser Figur macht der Kopf, dessen Knebelbart die Antiquarier so wenig als den Strick um den Hals zu erklären wissen. Daß

a) Gesch. d. K. S. 661.

b) Antiquar. Abhandl. II. St. S. 233.

Ausdruck ist unvergleichlich, und kann der Natur nicht näher kommen. Ein Rest von Wuth zwängt seine Augenbraunen zusammen, sonst liest man in jeder Muskel das Ohnmächtige der letzten Spannung. Man muß vorzüglich die Kunst bewundern, mit der der Künstler das Schlaffe desjenigen Theils des Körpers ausgedrückt hat, den er beim Heben nicht besonders anstrengt. Die Zeichnung ist sehr richtig, und das Spiel der Muskeln vortrefflich. Wenn Winkelmann

Daß dieser Kopf gerade unter dem Stricke von dem Rumpfe einst abgesondert gewesen sey, erkennt man an den nicht ganz verdeckten Fugen. Man bemerkt sogar an diesem Halse Spuhren von einem Stücke abgebrochenen Marmors, womit der Kopf leicht mit etwas anderm zusammen gehängt haben könnte. Inzwischen läßt sich darum gar nicht behaupten, der Kopf gehöre nicht zu dem Körper. Denn auf der andern Seite spricht wieder die Uebereinstimmung, die sich sowohl was Stil als Marmor anbetrifft, zwischen dem Kopfe und dem Rumpfe findet, für ihre ursprüngliche Bestimmung für einander. Ja, was diese Meinung außer Zweifel setzt: Es haben sich auf dem Rumpfe ausgesprungene Stücke von dem Stricke erhalten, die bei der Restauration in denjenigen Theil des Stricks, der an dem Kopfe sitzen geblieben war, wieder eingepasset sind. Der Kopf gehört also, wie ich glaube, der Statue an. Der rechte Arm ist modern, und so sind die Zehen beider Füße, wie auch der äußere Rand der Base, worauf er liegt, nebst einem Stücke des Degens und des Schildes. Der größte Theil des Horns ist unstreitig alt.

mann [24]) sagt, daß dieses Werk nicht aus der besten Zeit der Kunst sey, so hat er in diesem Urtheile auf den Mangel des Adels im Ausdrucke und auf den Mangel des Ideals der Schönheit Rücksicht genommen. Diese beiden Stücke fehlen freilich. Der ganze Körper ist von gemeiner Natur, und vorzüglich der Kopf mit dem Knebelbarte. Aber in Ansehung der äußerst wahren Nachahmung der Natur, die vielleicht in diesem Stücke so hoch als je in einem andern getrieben ist, wird es ein merkwürdiges Denkmahl jenes Zeitalters bleiben, in dem die Künste blüheten.

Warum der Autor es nur selten wagt, die Epoche anzugeben, in der ein altes Kunstwerk verfertiget ist.

Man wird vielleicht die Frage aufwerfen: Warum ich nicht bei den Werken des Alterthums, mehr Rücksicht auf die Bestimmung der Epochen nehme, in denen sie verfertigt worden; auf Feststellung von Stilen nach verschiedenen Zeitaltern. Es scheint, daß nach dem was Winkelmann darunter vorgearbeitet hat, die Sache an sich leicht, und ohne besondere Schwierigkeit seyn dürfte. Allein man darf nur den vortrefflichen Aussatz des Herrn Hofraths Heyne [25]) über die Künstlerepochen beim Plinius lesen, um meine Behutsamkeit in diesem Stücke zu billigen. Nach diesem Aussatze leidet es keinen Zweifel mehr, daß

24) Siehe dessen Annotazioni sopra le Statue di Roma, hinter seinen Briefen an einen Freund in Liefland. Coburg 1784. S. 40. Ich bemerke übrigens, daß diese blos hingeworfenen Blätter, die nie zum Druck bestimmt waren, billig demselben nicht hätten überliefert werden sollen.

25) Antiquarische Aufsätze I. Stück, dritte Nummer.

daß der ganze historische Theil im Winkelmannischen Werke so gut wie unbrauchbar ist.

Es ist keine Sache für den Liebhaber, die Prüfung der Quellen, und darnach eine bestimmte Zeitordnung der Künstler, von deren Werken noch Nachrichten vorhanden sind, vorzunehmen. Den rohen Anfang der Kunst können wir allerdings von ihrer Ausbildung, und diese wieder von ihrem gänzlichen Verfall unterscheiden: und Werke, welche diese Abstufung anzeigen, sind auch mit diesem charakteristischen Unterscheidungszeichen, da wo sie vorkommen, angezeigt. Aber die feinern Nüancen, die Grade der Vollkommenheit und des Abfalls in ununterbrochener Folge zu bestimmen, leidet die Absicht dieses Werks nicht: theils der Unsicherheit, theils des wenigen Nutzens wegen, den es für die Kenntniß des Schönen haben dürfte.

Ein anderer Gladiator, an dem Kopf, Arm und Beine neu und von Monot ergänzt sind. Der Ergänzung nach, hat er die Stellung eines Menschen, der im Liegen sich gegen einen Angriff, der von oben kömmt, vertheidigt. Der Stil hat in dem was alt ist, etwas ähnliches mit demjenigen, den wir in einigen Söhnen der Niobe bemerken, daher man ihn zu der Classe dieser Statuen rechnet. Andere halten ihn, der Aehnlichkeit wegen mit der Statue im Pallast Massimi, ursprünglich für einen Discobolus.

Die beiden Centauren des Furietti aus schwarzem Marmor. Der Stil ist etwas trocken, und beide Figuren haben sehr gelitten. Sie stellen einen alten und einen jungen Centauren vor. Der

jüngere

jüngere schlägt einen Schnipper mit den Fingern, dem ältern sind die Hände auf den Rücken gebunden.[26]) Der jüngere hat ganz den Charakter eines Fauns und sogar kleine Hörner auf der Stirne. Man sieht an beiden Spuhren, daß ein Amor auf ihrem Rücken gesessen hat. Man fand sie mit hohlen Augen, und setzte ihnen Augäpfel von Christall ein. Sie sind an Schönheit beide weit unter dem Centauren in der Villa Borghese.

An dem Sockel steht der griechische Nahme des Meisters. Ich führe dies nur an, um für das Vorurtheil zu warnen, daß der beigefügte Nahme des Künstlers immer auf einen besondern Grad der Vortrefflichkeit eines Kunstwerks schließen lasse.

Warnung für das Vorurtheil: daß der beigefügte Nahme des Künstlers ein Beweis der Vortrefflichkeit des Werks sey.

† Eine colossalische Statue eines jungen Mannes im Aegyptisch-griechischen Stile. Viele nennen dieselbe einen Aegyptischen Priester; andere einen Antinous. Sie hat einen außerordentlichen Ausdruck von Stärke, den der Künstler herausgebracht hat, indem er das Aegyptische Idol das er wahrscheinlich zum entfernten Vorbilde hatte, veredelte, und das Unbehülfliche an jenem hier in stämmige Statur, die steife Stellung in festen Antritt umschuf.

Ueberhaupt sieht man an dieser Figur die deutliche Vermischung des Aegyptischen und griechischen Stils. Sie trägt einen Schurz und einen Aegyptischen Kopfputz. Wahrscheinlich diente sie zur Caryatide, welches die Aehnlichkeit mit den beiden Statuen aus rothem

26) Winkelmann, S. 841. d. G. d. K. hält ihn des Hirtenstabes wegen für einen Chiron.

them Granit, die ehemals zu Tivoli standen, und jetzt im Museo Vaticano aufgehoben werden, noch mehr bestätigt. Die unsrige soll aus zwei Stücken in der Mitte zusammengesetzt seyn. 27)

Eine Muse mit drei Federn auf dem Kopfe zum Zeichen des über die Syrenen erhaltenen Sieges. Die Drapperie ist unvergleichlich. Die Hände sind restauriret mit Attributen einer Ceres.

Hygea. Die Hände sind modern, so wie die Attribute. Drapperie und Kopfputz schön. Der Kopf scheint ein Portrait.

Die berühmte Praefica. Ein ekelhaftes altes Weib. Die Ausführung ist so schlecht als die Idee. 28)

Marc Aurel. Der Torso schön.

Ein junger Mann mit einer Hauptbinde. Arm und Beine modern. Man nennt ihn: Ptolomäus. Ich halte ihn für die Siegerstatue eines jungen Athleten. Denn dies bezeuget nicht nur die große Aehnlichkeit zwischen dieser Statue und den andern, die im Pallast Farnese als Ringer anerkannt werden, sondern selbst die Hauptbinde. 29) Die Haare sind in länglich=

27) Siehe Winkelmann Gesch. d. K. S. 93. und 97.

28) Winkelmann G. d. K. S. 419. hält diese Figur für eine Hecuba, die ihr Haupt in die Höhe gerichtet hat, als wenn sie ihren Enkel Astianax von Trojas Mauren herunterstürzen sähe.

29) Die Kopfbinden bezeichneten den Sieg der Ringer. Polyclets Diadumeni wären wahrscheinlich junge Ringer, die sich die Kopfbinde umbanden. S. Herrn Hofraths Heynen Antiq. Aufsätze. S. 257. II. Stück.

längliche Locken reihenweise neben einander gelegt, und unten geringelt. Der Stil hat ein wenig Härte. [30])

† Die berühmte griechische Isis. [31]) Die Hände mit einem Theile des Armes sind neu. Sie ist vorzüglich wegen des Eigenthümlichen der Kleidung merkwürdig. Sie trägt einen Schleier auf dem Kopfe, der mit Frangen gezieret ist, und oben darauf eine Lotusblume. Unter diesem Schleier hervor fallen zwei Locken auf die Schultern. Sie trägt ein Unterkleid von feiner Leinewand, dessen Ermeln wahrscheinlich an den Knöcheln eng zugegangen sind. Der Mantel ist auf eine der Isis ganz eigenthümliche Art umge-

Die Griechische Isis.

30) Ich wünschte sehr, daß ich einige Antiquaren darauf aufmerksam machen möchte, ob nicht die Kopfbinde und die reihenweis neben einander gelegten Locken, nach welchen Kennzeichen man gemeiniglich die Köpfe Ptolomäer tauft, Ringerstatuen anzeigen. Diese Lage der Haare findet sich nicht nur an den vier Statuen im Pallast Farnese, und einigen andern in der Villa Borghese, sondern auch an dem Genius oder sogenannten, deus praestes, in Florenz, den der Herr Hofrath Heyne mit so vielem Rechte unter die Classe der Ringer zählt. Th. II. Antiq. Auff. S. 255. Imgleichen an einem Kopfe in dem Zimmer der Miscellanien, gleichfalls mit der Kopfbinde; und an einer Statue, an die wir gleich kommen werden, mit eben diesem Hauptschmuck.

Eine gewagte Erklärung der sogenannten Ptolomäer, als Ringerstatuen, und Muthmaassung über deren Wiedererkennungszeichen.

31) Die Griechen verfeinerten die Idee der Aegyptier. Man erkennt sie hauptsächlich an der Kleidung, die ich daher in dem Texte genau beschrieben habe.

umgeworfen, und hat wahrscheinlich vier Zipfel gehabt. Zwei davon sind über die Schultern geschlagen, und in der Mitte der Brust in einen Knoten zusammen geschürzt.

Diese Statue ist ein Beispiel einer nach griechischen Begriffen umgeformten Vorstellungsart einer ursprünglich Aegyptischen religiösen Idee.

Ein Apollo der die Leier anschlägt, und den Blick gen Himmel kehrt. Der Kopf hat einen schönen Ausdruck. Der Kopfputz ist zu bemerken, denn die Haare sind hinten zusammen und aufgebunden, wie es sonst bei den Statuen der Grazien und der Venus gewöhnlich ist. Zu den Füßen dieser Statue ein Schwan. Der Charakter des Apollo ähnelt hier dem Bacchus. [32])

Eine bekleidete Muse, deren Gewand schön geworfen ist. Sie ist als Ceres, den modernen Händen nach, restauriret. Der Kopf ist aufgesetzt, und scheint eine Lucilla, Gemahlin des Lucius Verus, zu seyn.

Ein junger unbekleideter Mann, dem man den Kopf eines Augustus aufgesetzt hat. In den modernen Händen hält er eine Weltkugel und einen Scepter.

Eine stehende bekleidete männliche Figur, Consular-Statue. Man hat ihr einen sehr ausdrucksvollen Kopf aufgesetzt, und ihr deswegen ohne weitern Grund den Nahmen Marius beigelegt. [33])

† Ein

32) Winkelm. Gesch. d. K. S. 285.

33) Winkelm. G. d. K. S. 780.

† Ein Faun, der sich auf einen Stamm lehnt, die linke Hand in die Seite stützt, und in der rechten eine Flöte hält. Ich habe keine beträchtliche Ergänzungen daran bemerkt. Unter den vielen Wiederholungen ähnlicher Vorstellungen, die man in Rom siehet, ist diese unstreitig die schönste. Das Gesicht hat etwas sehr gefälliges, und nichts von dem bäurischen Lächeln, das man gemeiniglich in andern Statuen von Faunen sieht. Es ist vielmehr die Darstellung einer schönen aber unverfeinerten Natur.

Ich habe bereits oben den ungegründeten Unterschied bemerkt, den man gemeiniglich zwischen Faunen und Satyren macht. Der Herr Hofrath Heyne 34) hat, wie mich dünkt, unwiderlegbar dargethan: daß Faun der römische Nahme des griechischen Satyrs sey. Der allgemeine Charakter der Faunen oder Satyren überhaupt ist ländliche Einfalt, unverfeinerte Natur: Die auffallendsten Bestimmungszeichen sind spitze Ohren und Geisschwanz, imgleichen Warzen unter dem Kinn, (letztere sind jedoch an den edleren Figuren selten,) die sie wahrscheinlich der Bekleidung roher Menschen mit Thierhäuten zu verdanken haben. Charakter der Faunen.

Allein es ist mir keine Vorstellungsart unter den Antiken bekannt, die die alten Künstler von der rohen bäurischen Ausgelassenheit an, bis zur Grazie ländlicher Unbefangenheit auf so mannichfaltige Art modificiret hätten. Der Faun in Florenz und der Faun im Capitol scheinen kaum Wesen einer Art zu seyn.

34) In dem II. Stück seiner Antiquar. Aufsätze.

Dieser letzte, (Mus. Cap. nr. 32.) ist aber derjenige, dessen Charakter und Stellung am häufigsten wiederholt sind, und von ihm und seinen Gesellen gilt, was Winkelmann [35]) sagt: Da sich in Rom über dreißig Statuen junger Satyre oder Faunen befinden, die sich ähnlich im Stande und Gebährden sind, so ist glaublich, daß das Original dieser Figuren der berühmte Satyr des Praxiteles gewesen sey.

Der Herr Hofrath Heyne [36]) äußert die Vermuthung, daß die Faunen dieser Art Copeien nach dem Gemählde des Protogenes, eines an einer Säule ruhenden Satyrs mit einer Flöte in der Hand, des Anapavomenos, seyn könne. Auf unsern Satyr paßt ferner jenes andere Zeugniß Winkelmanns, daß sich unter den jungen Faunen so schöne finden, daß sie mit dem Bacchus verwechselt werden können.

Juno aus dem Pallast Cesi.

† Juno, ehemals im Pallast Cesi. Die eine Brust, beide Arme und der eine Fuß sind modern. Sie wird für eine der schönsten Statuen in dieser Sammlung gehalten. Die ganze Figur prägt Ehrfurcht ein, ohne etwas zurückstoßendes zu haben. Es ist die Schönheit des reiferen Alters. Das Gewand ist vorzüglich schön, doch scheint es ein wenig zu gekünstelt.

† Eine weibliche bekleidete Figur, die in den Händen, um die sie den Mantel gewickelt hat, ein Gefäß trägt. Man nennt sie des Schleiers wegen, Vestalin, und gibt ihr sogar, ohne allen Grund, den

35) G. d. K. S. 275.

36) am angef. Orte.

den bestimmten Nahmen Tuscia.[37]) Der Gedanke ist reitzend, und das Gewand sehr schön. Der Kopf der sehr gefällig ist, scheint ein Portrait zu seyn. Die Arme sind in Proportion mit der übrigen Figur zu kurz.

† Eine Amazone. Unten stehet die Innschrift: CΩCIKAH. Die Mine hat etwas melancholisches. Sie blickt auf eine Wunde, die sie auf der Brust hat, und diese Wendung ist reitzend.[38a])

Ein junger Mann mit einer Hauptbinde. Einige Haare fallen in länglichten reihenweise neben einander gelegten und unten geringelten Locken auf die Schultern. Der Kopf und Körper beide schön, haben doch eine gewisse Härte, die auf einen ältern Stil schließen läßt. Die Haare über der Schaam sind angegeben.

Ich halte diese Figur wieder für einen Ringer. Sie ist als Apollo restaurirt, und wird gemeiniglich: Ptolomäus genannt.

Venus in der Stellung der Mediceischen, aber sehr viel größer. Der Torso ist schön. Kopf

37) Winkelmann glaubt, es sey Psyche mit dem Gefäße voll Wassers aus dem unterirrdischen Flusse Cocytus. S. Annotazioni sopra le Statue di Roma. p. 41.

38a) Die descrizzione gibt dieser Statue einen Köcher auf der linken Seite, Schild und Helm zu den Füßen und eine Streitaxt am Tronk. Diese Attribute finden sich nicht bei dieser Statue, sondern bei der Statue im Museo Clementino. Winkelmann, S. 313. behauptet: der Kopf gehöre nicht zu dem Rumpfe.

und Arme können modern seyn. Sie stand ehemals in der Villa Este.

Eine colossalische weibliche Statue mit einem schönen Gewande. Man nennt sie Clementia. In dem Museo Capit. wird sie Juno genannt. Die Arme sind modern.

† Harpocrates. Unter der Figur eines zwölfjährigen Knabens. Auf dem Kopfe trägt er eine Lotusblume, und seine Haare hängen lang herab. Er ist ein wenig zu feist, zu wohl genährt: Die Muskeln sind zu ungewiß angegeben. Die Behandlung des Marmors ist vortrefflich. Die Figur hat sich beinahe unbeschädigt auf uns erhalten. Auch hier ist die gänzliche Umschaffung einer ursprünglich religiösen Idee der Aegyptier nach griechischen Schönheitsbegriffen auffallend.

Bedeutung des Harpocrates, frühere und spätere Bildung desselben.

Harpocrates war das Sinnbild der Sonne, die sich nach dem kürzesten Tage dem Aequinoctio nähert: Orus aber Sinnbild der Sonne, die sich nach dem längsten Tage dem Aequinoctio nähert. Ursprünglich saß er mit krummen Beinen den Finger am Munde auf einer Lotusblume. Er hatte einen kahlen Kopf, eine Locke auf der rechten Seite und krumme Beine. Die Griechen verfeinerten die Vorstellung, und legten ihr die fremde Bedeutung des Stillschweigens bei.

  

Zimmer der Philosophen.

Man sieht hier einige sehr schöne Basreliefs, die aus einem Tempel des Neptuns genommen sind, und allerhand Opfergeräthe vorstellen, imgleichen Schiffsschnabel, Anker und dergleichen. Sie sind gut gearbeitet.

An

An Statuen finden sich in diesem Zimmer:

Ein Sohn und eine Tochter der Niobe. So nennt man in Rom diejenigen nackten Statuen, die ihrer Stellung nach zu jener Fabel passen, und in dem Stile, der etwas hart und trocken ist, den Figuren der Gruppe in Florenz nahe kommen. Daß das unglückliche Schicksal der Kinder der Niobe ein oft wiederholter Gegenstand der alten Kunst gewesen sey, leidet keinen Zweifel. Darum möchte ich aber die Gewähr nicht übernehmen, daß alle die Figuren, die man für zerstreute Ueberbleibsel solcher Vorstellungen ausgibt, es würklich sind. Die männlichen werden gewiß oft mit Ringern verwechselt, und die weiblichen haben schon oft für Psyche u. s. w. gelten müssen.

Ueber die Statuen die man für Ueberbleibsel ehemaliger Gruppen der Familie der Niobe hält.

Sonderbar sind hier die angedeuteten Haare über der Schaam des Jünglings.

† Eine stehende bekleidete Figur eines alten Mannes, wahrscheinlich eines Philosophen, bekannt unter dem Namen Zeno. Eine Statue voller Wahrheit. Die Zeichnung ist sehr richtig, und das Gewand vortrefflich. Als Vorstellung des ernsten, nicht über die gemeine Natur erhabenen, Alters, kann man dieses Werk classisch nennen. Der Nahme ist ihm ohne Grund beigelegt.

Zeno.

Büsten.

Unter der großen Menge von denen, die hier stehen, und die größestentheils Dichter, Philosophen und griechische Helden abzubilden scheinen, bemerke

ich: Epicur und Metrodor, eine Herme mit zwei Köpfen, Diogenes, Mithridates, und den letzten unter den vier Köpfen Homers, als die vorzüglichsten.

Wie Büsten, als Bildnisse bestimmter Personen, interessiren können, wenn wir gleich von den wenigsten den Nahmen mit Gewißheit anzugeben im Stande sind: Gründe dieser Ungewißheit.

Inzwischen verdienen die meisten eine besondere Aufmerksamkeit. Ich kenne nichts Interessanteres, als in Gesichtsbildungen aus so entfernten und das Gefühl der inneren Würde des Menschen so hebenden Zeiten, Seelen aufzuspühren, die wir nach unserer durch Erfahrung unterstützten Einbildungskraft passend für sie halten.

Das Vergnügen würde unstreitig um ein großes lebhafter seyn, wenn wir mit einiger Gewißheit den Charakter, den jede Figur in ihrem Leben behauptet, die Rolle, die jede in der Geschichte gespielet hat, anzugeben wüßten. Allein darauf müssen wir gemeiniglich Verzicht thun, und uns den Genuß genügen lassen, den der Anblick einer edeln aber unbekannten Gesichtsbildung denen gewährt, die Sinn für das äußere Gepräge der Seelengröße haben.

Selbst die von Alters her eingegrabenen Nahmen entscheiden nichts für die Treue der Nachbildung.

Wir folgen bei der Bezeichnung einer Büste mit einem gewissen Nahmen immer nur sehr unsichern Wegweisern. Die Nahmen, die sich auf der Base der Büsten eingegraben finden, sind selten alt, und wenn sie es sind, so gehören oft Kopf und Base nicht zusammen. Ja! schon in alten Zeiten waren die Bildnisse großer Männer oft verlohren gegangen, und die Begierde, ihr Andenken lebhaft zu erhalten, verführte zuweilen die Liebhaber großen Nahmen eine Bildung andichten zu lassen, mit der man sich ungefähr ihren bekannten Charakter zusammen denken konnte.

Eine

Eine andere Erklärungsart nimmt man von den Bildnissen auf Münzen, die mit den Büsten, die man erklären will, einige Aehnlichkeit haben. Allein, wie verschieden ist das Gefühl für Aehnlichkeit bei der verschiedenen Art zu sehen der meisten Menschen. Die kleine Form der Bildnisse auf Münzen, ihre zum Theil unbestimmte Zeichnung macht die Wiedererkennung sehr unzuverläßig. Sie sind selbst unter einander in der Bildung einer und eben der Person verschieden. Oft bringt das Alter allein diese Verschiedenheit hervor. Oft die Erhöhung der gemeinen Natur zum Ideal. Selbst die Uebereinstimmung in der Kleidung, in dem Kopfputze mehrerer Personen desselben Zeitalters muß zu Verwechselungen und folglich auch zu Irrungen verführen. Zu geschweigen, daß sich von berühmten Männern nur wenige ungekrönte auf Münzen finden.

Bei Erklärungen, die man von geschnittenen Steinen hernimmt, wird die Schwierigkeit der richtigen Bestimmung noch durch die Besorgniß vor Betrug in dem Urbilde, das man zum Grunde legt, vermehrt.



Das Zimmer der Kaiser.

Unter den Basreliefs sind zwei mit Figuren wenig unter Lebensgröße merkwürdig.

Das eine stellet Perseus und Andromeda vor. Perseus hilft der befreieten Andromeda von dem Felsen herabsteigen. Das Ungeheuer liegt todt zu seinen Füßen.

Füßen. Dieses Basrelief hat unserm Mengs zum Süjet eines Gemähldes gedienet. [38 b)]

† Der

Perseus und Andromeda: Gemählde von Mengs.

38[b]) Mengs ging inzwischen, — wie man mir sagt, denn gesehen habe ich das Bild nicht, — von dem Basrelief, selbst in Rücksicht des Gedankens ab. Er ließ den Perseus der Andromeda zwar die Hand reichen, das Gesicht, und den Blick aber von der Schönen abwenden. Eine Heldenseele wie Perseus, angefüllt mit griechischen Ideen von Anstand, wird es nicht gewagt haben, seinen Blick auf Andromeda zu werfen; er wird ihr die Verwirrung haben erspahren wollen, sich nackt vor ihrem Beschützer sehen zu lassen; er wird sie auch auf die entfernteste Art nicht an die Rechte haben erinnern wollen, welche die empfangene Wohlthat ihm über die errettete Schöne gab.

So dachte Mengs. Aber dachte er recht? Ich zweifle. Wenn auch keine Kälte auf dem Bilde geherrscht hat, wie doch alle versichern die es gesehen haben, wenn es auch würklich wahr ist, daß die Griechen so gotisch edel gehandelt haben; durfte der Künstler durch den Ausdruck einer sittlichen Schönheit, die in den stummen Künsten zur Unempfindlichkeit wird, seinen Zeitgenossen, welche die Wahrheit des Affects in der dargestellten Person nach demjenigen beurtheilen, der sie selbst bei einem ähnlichen Vorfall in Bewegung gesetzt haben würde, die sich schlechterdings in dem Acteur wieder finden wollen; durfte Mengs, frage ich, diesen unverständlich werden? Läßt sich denn der Eindruck den die Schönheit auf uns macht, an dem der sie empfindet, nicht anders ausdrücken, als durch thierische Begierde, oder durch prahlenden Uebermuth?

† Der schlafende Endymion. Sein treuer Hund scheint gegen die sich nähernde Luna anzubellen, und seinen Herrn vertheidigen zu wollen. Diese Figur hat viel Ausdruck, und die Stellung ist schön. Schade, daß der Kopf mit dem Rumpfe nicht recht zusammenhängt.

Eine wilde Schweins-Jagd von guter Anordnung und gutem Ausdruck. Alles hat Leben.

Statuen.

† Eine drappirte Muse, dem Kopfe und den Händen nach als Flora restaurirt. Denn man behauptet, daß diese beiden Theile entweder ganz modern oder doch angesetzet sind. Andere wollen hingegen, nur die linke Hand sey modern.[38c] So viel ist gewiß, die rechte Hand ist schön. Das Gewand ist im kleinlichen Geschmacke gedacht, aber in der Ausführung ein Beispiel von Gedult.

Capitolinische Flora.

Ein junger Hercules von grünem Basalt. Die linke Hand, in der er die Aepfel hält, und der rechte Arm sind modern. In Ansehung der Schönheit von geringem Werthe.

† Be-

38c) So Winkelmann, welcher behauptet, die Hand mit dem Blumenstrauß sey modern. Den Kopf mit dem Blumenkranze scheint er für antik, aber nicht von idealischer Schönheit, sondern für ein Portrait einer schönen Person zu halten. G. d. K. Wiener Edit. S. 309. Fea in der italienischen Uebersetzung, T. I. p. 323. hält sie mit dem Abbate Visconti für eine Polymnia. Warum?

Capitolinische Venus. † Venus in der Stellung der Mediceischen, das ist, eines entkleideten Weibes, die sich überrascht sieht, und im Gefühl der Schaamhaftigkeit, ohne welches der Liebreitz sich nicht denken läßt, die Brust und die Natur bedeckt. Neben ihr eine Vase, auf die ihr Gewand gefallen ist, und daher deutlich zeigt, daß sie aus dem Bade kömmt, oder im Begriff ist, ins Bad zu steigen. [39a]) Es ist nichts daran neu, als zwei

39a) Der Herr Hofrath Heyne Sammlung Antiquarischer Aufsätze II. Stück S. 118 und 145 glaubt annehmen zu dürfen, daß alle Vorstellungen der Venus auf diese der unsrigen ähnliche Art, die Venus aus dem Bade kommend bezeichnen. Er verwirft die Erklärung der Mediceischen Venus zu Florenz, als einer solchen, die aus der See hervorkömmt, ganz, weil sie ein so schön geflochtenes Haar hat.

Ich gestehe es gern, daß dieser Grund mir jene Idee des Emporsteigens aus dem Meere nicht ganz benehmen könne. Der Herr Hofrath Heyne wird schwerlich eine Statue von Werthe anzeigen können, an der das triefende Haar einer Venus Anadyomene, das doch auf Münzen, geschnittenen Steinen und Basreliefs vorkömmt, ausgedrückt wäre. Die Ursache liegt offenbar darin, weil ein solches Haar in Strippen herabfallend in ganz runden Bildhauerwerken einen Uebelstand machen würde. Sollte der Künstler diesem Uebelstande nicht einen Fehler wider das Costume aufgeopfert haben? Vorzüglich hier, wo er ein Portrait bildete? Vielleicht dürfte man auch dann, wann man ins Bad geht, die Haare nicht so künstlich flechten. Wozu der Delphin? Der Herr Hofrath Heyne sagt: es ist ein

zwei Finger der linken Hand, und vier Finger der rechten.[39b])

Die Größe dieser Figur schadet ihrer Schönheit, und der Kopf, der zu wenig weiblichen Reiz hat, scheint ein nicht einst idealisirtes Portrait zu seyn. Dem ohngeachtet verdient diese Figur in denjenigen Theilen, die an der Mediceischen theils ergänzt, theils übel angesetzt sind, z. E. Arme und Schenkel, den Vorzug vor ihrer Nebenbuhlerin. Der Marmor der unsrigen ist bei weitem nicht so schön, als an jener.

Büsten.

Im Ganzen kann man sich auf die Nahmen, die sie führen, mehr als auf diejenigen der Büsten in dem vorigen Zimmer verlassen. Allein hin und wieder ist auch hier große Ungewißheit. Z. E. Eine der Lucillen ist wahrscheinlicher eine Sabina; Einer der Hadrianen ein Commodus; und die Büste des Nerva,

was

ein allgemeines Attribut der Venus. Recht wohl! aber woher ist es anders entlehnt, als von ihrer Herkunft aus dem Meere? Und dann! konnte der Künstler nicht eben so gut, als andere vor, oder nach ihm an ähnlichen Statuen gethan haben, eine Vase neben ihr stellen, die ihr statt Tronks diente? Worin liegt der Grund der Abweichung?

39 b) Fea in der neusten Uebersetzung der Winkelmannischen G. d. K. L. V. c. II. T. I. p. 315. Note A. behauptet, die Nase sey angesetzt, und zwar schlecht, so daß ihr dies viel von ihrer ursprünglichen Schönheit nehme.

was auch immer Winkelmann [40]) davon sagen mag, ein neueres Werk des Algardi.

Die vorzüglichste Aufmerksamkeit verdienen:

† Ein junger Marc Aurel.
† Die jüngere Faustina.
† Commodus.
† Caligula aus Basalt.
† Messalina.
† Nero, Drusus und Germanicus. [41])



Die Gallerie.

Unter den Statuen, Büsten und Basreliefs sind wenige außerordentlich. Ich will einige davon bemerken.

Eine Muse, die einen jungen Nero auf dem Schooße hält. Eine würdige Erzieherin eines jungen Prinzen! *)

Eine

40) G. d. K. S. 825.

41) Winkelm. G. der K. S. 787. erwähnt eines Kopfs des M. Agrippa. Er sey schön, sagt er, und gebe das deutlichste Bild des größten Mannes seiner Zeit. Ich erinnere mich nicht, ihn hier bemerkt zu haben.

*) Vielleicht stellt aber auch die Figur eine Venus Genitrix vor, in dem Verstande, da sie zu Ehren der Kaiserinnen, als Kindbetterinnen mit ihren neugebohrnen Kindern auf dem Schooße vorgestellt wird. Man vergleiche Hrn. Hofraths Heyne Antiquar. Aufsätze. I. Stück. nr. 2. S. 160.

Eine Marciana, wie andere wollen, eine Julia, Tochter des Titus, oder vielmehr richtiger eine Venus, der man einen fremden Kopf aufgesetzet hat.

† Eine schöne Büste einer Muse mit durchbohrten Ohren zu Ohrgehängen.

Ein Jupiter und ein Aesculap, beide aus schwarzem Marmor.

Noch eine Muse mit durchbohrten Ohren.

Eine Diana Lucifera. Sie trägt in der rechten Hand eine Fackel, und mit der linken ein Gewand, das über dem Kopfe zirkelförmig flattert. Der Vorstellungsart wegen merkwürdig, die eine individuelle Bestimmung anzuzeigen scheint. Vielleicht hat das Gewand die Nacht, die Fackel das Mondenlicht anzeigen sollen. Diana Lucifera.

Eine unbekannte weibliche Büste, von schönem Charakter.

Ein sogenannter Scipio Africanus, Büste.

Nereiden. Basrelief von guter Zeichnung und Arbeit.



Zimmer der Miscellaneen.

† Ein Faun aus rothem Marmor, der eine Traube in die Höhe hält; zu seinen Füßen ein Korb nebst einem Bocke. Im Museo Clementino ist ein ähnlicher. Der Stamm des Baums, ein Arm, beide Beine, jedoch ohne Füße, sind modern, und

von Cavaceppi sehr gut restaurirt. [42]) Er ist vorzüglich der Marmorart wegen merkwürdig.

Er stehet auf einem Altare mit einem Basrelief von gutem Stile.

† Ein schöner Kopf einer Bacchantin mit hohlen Augen.

Kopf Alexanders des Großen.

† Ein sehr schöner Kopf Alexanders des Großen, im Charakter des Jupiter Serapis. Der Haarwuchs ist nicht nur der den Köpfen dieses Gottes gewöhnliche, sondern man sieht noch Spuhren, wo der modius und die Radii gesessen haben. In der Mine viel Melancholisches.

Tauben die aus einem Gefäße trinken: ein berühmtes antikes Mosaik.

† Ein antikes berühmtes Mosaik. Tauben, die aus einem Gefäße trinken. Das Hauptverdienst dieses Werks bestehet in der feinen Zusammenfügung der harten natürlichen Steine. Denn übrigens komnt es an Wahrheit der Schattirung, und an Mannichfaltigkeit in einander fließender Tinten, unsern modernen Mosaiken aus verglaseter Composition nicht bei.

Hecate.

Diana triformis oder Hecate, aus Bronze. Es sind drei kleine Statuen, die durch den Rücken zusammenhängen. Die eine mit einer Lotusblume auf dem Kopfe hält zwei Fackeln in der Hand; die andere hält einen Schlüssel und eine Schlinge, und die dritte, deren Kopf mit einer Art von Phrygischer Mütze bedeckt ist, an welcher Strahlen befindlich sind, ein Schwerdt und eine Art von Bohrer, den einige für eine Schlange halten. Dieses sonderbare Denkmahl ist auch in Ansehung der Kunst nicht ohne Werth.

† Ein

42) Andere sagen von Bracci.

† Ein sehr schönes Gefäß von Bronze. Mithridates schenkte es, der Innschrift nach, einem Gymnasio, welches er gestiftet hatte. Auf dem Rande stehen auf Griechisch die Worte: Halte es rein. Die Handgriffe und der Fuß sind modern. Schönes Gefäß aus Bronze.

Ein Basrelief mit mehreren Vorstellungen aus der Iliade, verdienet in Ansehung der Kunst keine Aufmerksamkeit.

Ich komme nun zu den Büsten, die rund im Zimmer herum stehen. Ich will aber nur die vorzüglichsten herausheben.

Ein Kopf eines Mercurs.

Ein unbekannter Kopf, mit einer Art von Perücke.

Ein Kopf, der viel vom Charakter einer der Töchter der Niobe hat.

Ein sogenannter Marcus Brutus.

Ein Pompejus der Große.

Eine schöne Bacchantin.

Ein Faun.

† Ein Paris mit der Phrygischen Mütze; Schön, und voller Charakter.

Ein schöner Jupiter Hammon.

Am Fenster auf dem zweiten Absatze.

† Ein unbekannter Kopf von vortrefflichem Charakter.

Eine Matidia.

† Der darauf folgende unbekannte Kopf ist vortrefflich.

† Zwei schöne Köpfe von Amazonen. Ich habe bereits bei dem Museo Clementino bemerkt, daß

Köpfe dieser Art sich außer der Vermischung des männlichen Charakters mit dem weiblichen auch noch besonders durch eine Art von Kante oder Einfassung um Augenlieder und Lippen unterscheiden.

Ein sogenannter Cecrops, der aber vielmehr ein Kopf aus der Familie Hadrians ist.

Ein lachender Faun.

Ein Apollo, dessen Haare auf dem Kopfe zusammen gebunden sind.

Kopf eines Ringers mit einer Hauptbinde. Wahrscheinlich Zeichen des Siegers.

Kopf der Ariadne.

Zuletzt bemerke ich † den herrlichen Kopf der Ariadne mit herabhängenden geringelten Locken voll hoher Schönheit, der oft copirt und in Gips geformt in und außer Italien zu sehen ist.

Zwischen den Büsten stehen noch ein Paar kleine Statuen.

Ein Kind das mit einer Taube scherzet, und zwei Ephesische Dianen, deren eine, Kopf, Hände und Füße von Bronze hat. Die andere, und von beiden die schönste, steht auf einem Altare, worauf ein Basrelief mit einem Opfer befindlich ist.



Rechter Flügel.

Pallast de' Conservatori.

Pallast de' Conservatori.

In dem Porticus.

Cäsar und ein August, an beiden vielleicht nichts als der Torso alt. Letzterer hat ein Steuer-

ruder zu seinen Füßen, als eine Deutung auf die Schlacht bei Actium.[43])



In dem Hofe.

Mehrere colossalische Hände und Füße, der Weichheit der Behandlung wegen merkwürdig.[44])

Ein antiker Löwe, der ein Pferd anfällt. Der Löwe ist voller Ausdruck, aber das ganze Hintertheil desselben, Kopf und Beine des Pferdes sind neu.

Eine sitzende Roma, woran Kopf und Hände neu sind. Auf der Base sitzt eine schöne überwundene Provinz bei einer Trophäe. Sie ist oft und vorzüglich auf geschnittenen Steinen copirt. Der Ausdruck und der Gedanke sind schön. Kopf und Hand neu.

Zwei gefangene Könige, von schwarzem Marmor.

Zwei Aegyptische Statuen.

Ein großer colossalischer Kopf von Bronze. Man legt ihn ohne Grund dem Kaiser Commodus bei.[45])

Vor der Begräbnißurne der Agrippina, des großen Weibes des Germanicus, wird niemand ungerührt vorbei gehen, ob sie gleich in Ansehung der Kunst ohne besondern Werth ist. Begräbnißurne der Agrippina.

43) Winkelm. G. d. K. S. 784.

44) Winkelm. G. d. K. S. 498.

45) Winkelm. G. d. K. S. 541.

Ein colossalischer Kopf, den man für einen Domitian hält, und darunter wieder eine Provinz, von der es jedoch glaublicher ist, daß sie nur einen jungen Mann vorstelle, dessen Brüste ein wenig stark angegeben sind.

Mehrere schöne Fragmente von Colossal-Statuen in Marmor und Bronze.



Beim Hinaufsteigen auf die Treppe trifft man eine Columna Rostrata an.

Ferner, vier schöne Basreliefs mit Figuren in Lebensgröße. Sie sind von dem Triumphbogen Marc Aurels genommen. Das erste stellt diesen Kaiser vor, dem Rom die Weltkugel überreicht. Im zweiten reitet er neben einer andern Figur, die man für den Antoninus Pius hält. Zwei gefangene Könige liegen zu seinen Füßen, und mehrere Soldaten sind um ihn. In dem dritten wird Marc Aurel in einem mit vier Pferden bespannten Triumphwagen gezogen, eine Victoria krönt ihn. [46 a]) Auf dem vierten opfert Marc Aurel den Göttern. Dies letzte ist das schönste. Man wird darauf einen Flamen bemerken, dessen Mütze oder Helm, wie man behauptet, zu der Form der heutigen Bischoffsmützen die Veranlassung gegeben haben soll. Alle diese Basre-

46a) Die sitzende Roma zwischen dem Neptun und einer Minerva, sind als Basrelief auf diesem Wagen ausgedrückt. Volkmann begeht einen lächerlichen Fehler, diese Figuren als den Triumphwagen begleitend anzuführen.

Basreliefs sind gut zusammengesetzt, und wegen der schönen Köpfe, der guten Drapperien und vorzüglich des Costums wegen äußerst merkwürdig. Inzwischen wird man finden, daß die Figuren hin und wieder zu kurz und in einzelnen Theilen verzeichnet sind.

Man siehet hier auch ein ziemlich mittelmäßiges Basrelief, welches einen Curtius vorstellen soll.



In dem großen Saale hat Giuseppe d'Arpino verschiedene römische Geschichten gemahlt. Man sieht diesen Gemählden an, daß der Meister Raphaeln und die Florentiner studirt hat, und da, wo er sich einer von ihnen vorgezeichneten Parthie erinnerte, hat er zuweilen einen glücklichen Zug angebracht. Aber im Ganzen sind diese Gemählde recht Handwerksmäßig gemahlt, und der Künstler ist hin und wieder bis zum Tapetenanstreicher erniedrigt. Nirgends ist Wahrheit anzutreffen. Inzwischen sind die Schlachten das Beste darunter. Sie sind mit einem Feuer entworfen, das nur durch Correktion und Studium in den wahren Schranken hätte gehalten werden müssen. Man trifft gute Pferde darin an, die der Künstler vorzüglich gern mahlte.

Ueber die Gattung von Pferden, welche die Mahler vorzüglich gern in ihren Gemählden angebracht haben.

Man wird selten finden, daß die Mahler, welche Pferde in ihren Gemählden angebracht haben, in ihrer Wahl auf eine feine Race gefallen sind. Gemeiniglich sind sie von starkem Schlage, breiten Köpfen, zottigen Mähnen, behangenen Beinen, und krausen Schweifen. Im Ganzen scheinen Pferde dieser Natur mahle-

mähldem anbringen. mahlerischer zu seyn, als jene glatten, feinen, die weniger Abwechselung in Formen, und Licht und Schatten zulassen. Ein anderer Grund aber liegt darin, daß zu der Zeit, als die Künste in Italien und den Niederlanden blüheten, Friesische Pferde, welche von starkem schwerfälligem Schlage sind, sowohl zu Zugpferden, als ihrer besondern Dauerhaftigkeit und Stärke wegen im Kriege sehr geschätzt wurden.

Die Thüren sind in Holz nach Zeichnungen des Fiamingo geschnitzt, und haben viel vom Stil alter Basreliefs.

Man findet hier vier Statuen einiger Päbste. Die beste darunter ist Urban der Achte vom Cavaliere Bernini.

  

Folgendes Zimmer.

Die Mahlereien, die sehr schlecht sind, sind von Tomaso Laureti.

Die Büsten und Statuen, von denen Volkmann sowohl als die Descrizzione reden, stehen hier nicht mehr; es ist nichts darin befindlich, als zwei Säulen von Verde Antico, auf welchen zwei Köpfe, deren einer einen Septimius Severus vorstellet, stehen, und vom Cardinal Albani hieher geschenket sind.

  

Folgendes Zimmer.

Daniel da Volterra hat in den Friesen den Triumph des Marius vorgestellet. Der Stil ist gut,

gut, inzwischen sind sie manierirt, und die Zeichnung ist nicht correkt.

† Hier stehet jetzt die berühmte Wölfin aus Bronze, welche den Romulus und Remus säuget. Sie ist am linken Hinterfuße beschädiget, daher man sie für dieselbige hält, welche am Tage des Todes Cäsars vom Bliß getroffen worden. [46 b]) So interessant dieses Stück in Ansehung der Geschichte seyn kann, so wenig ist es in Ansehung der Kunst von Bedeutung. Berühmte Wölfin aus Bronze.

† Die berühmte Statue des sitzenden Knaben, den man für einen jungen Hirten hält, und der sich einen Dorn aus dem Fuße zieht. Spinarius. Er wird deswegen Spinarius genannt. Er ist in dem Alter der Pubertät, und in natürlicher Größe. Seine Augen sind ausgehöhlt. Der Ausdruck ist vortrefflich. Die Umrisse und das Spiel der Muskeln sind mit einer Zartheit behandelt, von der man in Bronze wenig Beispiele findet. [47 a]) [47 b])

46[b]) Diese Vermuthung hat wenig Wahrscheinlichkeit für sich. S. Fea's Uebersetzung der Gesch. d. Kunst. 1783. T. I. L. III. c. III. p. 202. nota *

47[a]) Winkelmann G. d. K. S. 541.

47[b]) Richardsons Urtheil Traité de la peinture etc. p. 180. wodurch diesem Werke eine gewisse Härte vorgeworfen wird, die man als eine Folge der Kindheit der Kunst ansehen könne, worin sie verfertigt sey, ist ungerecht. Die Formen sind nicht bis zum Ideal erhoben, aber auch keinesweges hart und steif.

Hecate triformis aus Marmor. Beinahe eine Wiederholung der ähnlichen Vorstellung in Bronze im andern Pallaste. Doch findet sich einige Verschiedenheit in dem Kopfputze.

Camillus. † Ein sogenannter Camillus oder Opferknabe von Bronze. Eine Figur mit einem aufgeschürzten Unterkleide; von angenehmer Form, und wohl behandeltem Gewande. [48]) Sie steht auf einem Leuchter von gutem Stile aber mittelmäßiger Ausführung.

† Ein schöner Kopf aus Bronze, welcher den Lucius Junius Brutus vorstellen soll. Mit Augen von verglaseter Composition. [49])



In dem Audienzzimmer.

Eine moderne aber gute Büste einer Meduse.

Der Kopf des Michael Angelo von Bronze.

Eine

48) Winkelmann, G. d. K. S. 541.

49) Die Benennung mag wohl ziemlich zweifelhaft seyn. Winkelmann G. d. K. S. 541. sagt: Ein Brustbild unter dem Nahmen Brutus. Richardson Traité de la peinture. p. 177. beruft sich auf die Aehnlichkeit mit einer Medaille, die Marcus auf diesen seinen Ahnherrn soll haben schlagen lassen. Wer weiß, wie viel Aehnlichkeit schon jenes Bildniß mit dem wahren Urbilde gehabt haben mag?

Eine Büste eines jungen Hercules aus rothem Marmor.

Zwei Gänse, vielmehr Enten, aus vergoldeter Bronze; sehr schön.

Ein Isiskopf als Vase mit Ohrgehängen. Gleichfalls aus Bronze.

Die heilige Familie, welche man für die Arbeit des Giullo Romano ausgibt, scheint nicht einst nach diesem Meister copirt zu seyn.



In dem Zimmer der Tapeten

werden Friesen gezeiget, welche die Thaten des Scipio vorstellen, von Annibale Caraccio, wie man sagt; Wenigstens ist es nicht seine beste Arbeit.

Unter den vier Büsten, die in diesem Zimmer stehen, ist der Kopf der sogenannten Ariadne die beste. 50)



Zimmer des Hercules.

Hier sieht man Mahlereien, die für die Arbeit des Pietro Perrugino ausgegeben werden. Sie sind sehr schlecht.

Ferner

50) Herr Volkmann macht hier einen lächerlichen Fehler. Die italienische Beschreibung setzt zur Erklärung dieses Kopfes hinzu; Ariadne, welche einst dem Theseus den Faden gab, (diede) und führt sie ausdrücklich als eine Büste auf. Herr Volkmann der dieses übersetzt, macht eine Statue daraus: Ariadne, die dem Theseus den Faden gibt. Ueberhaupt ist Herr Volkmann bei dieser ganzen Beschreibung voller Unrichtigkeiten.

Ferner eine gute Büste Hadrians.

Hercules aus Bronze.

† Hercules aus vergoldeter Bronze, über Lebensgröße. Er hält Aepfel in der linken, und die Keule in der rechten Hand. Mehr des Metalls als der Schönheit wegen merkwürdig. Der eine Arm würde weniger steif scheinen, wenn man die Keule, so wie sie ehemals war, (denn sie scheint wenigstens angesetzt) auf einem Piedestal hätte ruhen lassen. [51])

Drei sitzende Statuen, die man, das Stillschweigen, Cybele, und Ceres nennet, sind sehr mittelmäßig und sehr restaurirt.

Eben dieses gilt auch von den beiden Consular-Statuen.

  

Wir gehen nun endlich zu demjenigen Theile des Capitols über, in dem

Gemähldesammlung.

Die Gemähldesammlung

befindlich ist.

Diese Sammlung von Staffeleigemählden gehört im Ganzen nicht unter die vorzüglichsten von Rom, und wenn man erwägt, daß sie die einzige öffentliche daselbst ist, so muß man sie gar unbeträchtlich nennen.

Inzwischen hat diese Sammlung doch den Vorzug, einige der besten Gemählde des Giorgione, Tintoretto, und Paolo Veronese zu enthalten, die wir von diesen Venetianischen Meistern in Rom haben. Sie sind

51) Der Kopf, sagt Winkelmann, S. 745. der G. d. K. ist verhältnißmäßig kleiner als am Farnesischen Hercules.

sind freilich weder außerordentlich in Vergleichung mit andern außerhalb Roms, noch hinreichend, den Geist, den Charakter ihrer Urheber kennen zu lernen. Aber sie geben mir die Veranlassung, meinen Lesern dasjenige mitzutheilen, was ich über die Vorzüge und die Fehler der genannten Meister an andern Orten bemerket habe. Die Absicht dieses Werks umgreift allerdings auch die Vorbereitung des Liebhabers auf die Kenntniß des Vorzüglichen in der Kunst in dem übrigen Italien.

Giorgio Barbarelli da Castel Franco, gemeiniglich Giorgione genannt, lebte von 1478 bis 1512. Seine ächten Werke und vorzüglich größeren Compositionen sind selten. Das Wenige, was ich davon gesehen habe, scheint nicht viel Talent dafür zu verrathen. Giorgione.

Sie haben weder das Verdienst einer guten Anordnung, noch eines wahren Ausdrucks. Giorgione zeichnete schwerfällige Figuren, und noch dazu unrichtig. Aber er war der erste, der in Venedig einen wohlgenährten Pinsel mit Freiheit führen lehrte. Er nahm den Umrissen der Figuren die Härte, die sie bis dahin gehabt hatten, er ründete sie, hielt Licht und Schatten in größern Massen zusammen, und brachte vorher unbekannte Drucker, Blicke, Halbtinten an: Kurz! den Dienst, den Michael Angelo der Zeichnung leistete, den leistete Giorgione dem Colorit: er führte einen größeren Stil ein. Man legt ihm auch die Erfindung des Contraposto und der Repoussoirs bei, allein sie gehört eher dem Correggio.

Inzwi-

Inzwischen ist der Stil des Giorgione doch nur Manier, Schein von Wahrheit, nicht die Wahrheit selbst. Seine Färbung fällt im Lichte zu sehr in brennende Röthe, und im Dunkeln zu sehr ins Schwarze.

Man wird in seinen Gemählden oft Federbüsche und Panzer finden. Es ist zuweilen gut, sich dergleichen Wiedererkennungszeichen zu merken.

Tintoretto. Giacomo Robusti, il Tintoretto, genannt, lebte von 1512 bis 1592 und war ein gebohrner Venetianer.

Er lernte die Kunst unter Tizian: Aber bald verfiel er darauf, die Vorzüge mehrerer Meister mit einander vereinigen zu wollen. Er war einer der ersten Eclectiker in der Mahlerei. Er folgte dem Correggio in der Zusammensetzung und im Helldunkeln, dem Michael Angelo in der Zeichnung, dem Tizian, und vielleicht noch mehr dem Giorgione, im Colorit. Was folgte daraus? Daß er den Schein ihrer Vorzüge: Das Auffallende ihrer Werke in die seinigen übertrug, und im Ganzen mittelmäßig blieb.

Tintoretto hatte einen großen Reichthum an Ideen, und einen großen Mangel an Gefühl, und Bildern. Er verstand vortrefflich die Züge, durch die sich jede Sache unserer Erinnerung einprägt, auszuwählen, und sie nach den Begriffen, welche die größten Mahler unter seinen Vorgängern darüber gehabt hatten, zu reproduciren. Durch häufiges Studium hatte er sich ein Alphabet von Formen, von colorirten Parthien, und erleuchteten Massen gebildet, mit dem er seine Gedanken sehr deutlich aufschrieb.

Wir verstehen sie, ohne überzeugt zu werden. Sein ungebändigter Witz wirft die Figuren zusammen, die den Platz, nicht aber die Vorstellung ausfüllen, die wir uns von der Begebenheit machen, an der sie Theil nehmen. Seine Formen sind ohne Wahl: Seine Köpfe haben Leben, Charakter, aber selten passenden Ausdruck, und seine Stellungen sind übertrieben. Seine Zeichnung ist oft incorrekt, nie aber bestimmt oder fein: Der Faltenschlag im kleinlichen Stile, ohne Zusammenhang, ohne Deutlichkeit. Sein Colorit hat einen Schein von Wahrheit, fällt aber gemeiniglich ins Gelbe und ins Schwarze; oft ist es schmutzig. Sein Helldunkles ist conventionell, aber es thut Effect. Er liebte die Verkürzungen, wie man sie bei einem hoch angenommenen Horizont antrifft. Er stellt den Zuschauer zu nahe an seine Figuren; auf dem Vorgrunde gleichen sie Riesen, auf dem Hintergrunde Zwergen, und hier findet man gemeiniglich die interessantesten. Fertigkeit in Behandlung des Pinsels ist das Hauptverdienst dieses Meisters.

Mit einem Worte: Tintoret war ein sehr erfindrischer Handwerker, dessen broßirte Skizzen von weitem frappiren: Man nähert sich und der Zauber verschwindet. Inzwischen ist er sich selbst sehr ungleich in seinen Werken, von denen die größeren bei weitem die bessern sind.

Paolo Caliari, von seiner Vaterstadt Veronese genannt, lebte von 1532 bis 1588. Er ist in der Kunst das, was die Sophisten in der Philosophie waren. Er hatte die Lieblingsschwächen des größern Hau- Paolo Veronese.

fens

fens studirt: Er wußte, daß wer diesen schmeichelt, für beleidigte Wahrheit leicht Nachsicht erhält. Er suchte die Phantasie des Pöbels unter den Zuschauern zu entflammen, er suchte zu verblenden, und es ist ihm nur zu oft, und zu lange geglückt.

Nichts zieht Menschen von ungebildetem Gefühle so sehr an, als Pracht und Reichthum. Dies war Hauptzweck der Zusammensetzungen unsers Meisters. Die Gelegenheit, Pomp und Aufzüge anzubringen, leiteten ihn in der Wahl seiner Gegenstände. Gemeiniglich stellte er Gastmähler vor, wo reich bekleidete Figuren in großer Menge an wohlbesetzten Tafeln in Sälen von schimmernder Architektur sitzen. Sie ziehen durch dieselbe Empfindung an, die den Pöbel zu den öffentlichen Tafeln der Großen ruft. Selbst dann, wann ihm irgend eine interessante Begebenheit zur Behandlung in die Hände fiel, so scheint Spectakel, Pomp, stets sein Hauptaugenmerk gewesen zu seyn.

Die poetische Erfindung ist selten glücklich in seinen Gemählden. Ein gemeinschaftlicher Antheil an einer Handlung vereinigt nie die Figuren, mit denen er sie ausstaffirte. Selten stellte er sie dahin, wo sie des mehreren oder minderen Interesse wegen, welches der denkende Zuschauer an ihnen nehmen kann, stehen sollten. Die mahlerische Anordnung in so fern sie sich damit beschäfftigt, die Gruppen eines Bildes zu einem Ganzen aneinander zu hängen, durch Abwechselung der Größen einzelner Figuren und der Lage ihrer Gliedmaaßen angenehme Formen einzelner Parthien zu bilder, verstand er desto besser.

In

In diesem Theile der Mahlerei kann Paolo Veronese zum Muster dienen. Er war darin Schüler des Correggio, und ward Meister der Carracci.

Den Ausdruck suchte er in der Stellung. Denn dadurch wird er dem unaufmerksamen Zuschauer am auffallendsten. Was wahr ist, darum bekümmerte er sich nicht, was wahr scheint, was Würkung thut, war der Gegenstand seiner Sorge. Ein gefährlicher Betrüger!

Seine Köpfe haben Charakter: Aber es ist der Charakter eines für sich bestehenden Bildnisses: Nicht der, den die Handlung erfordert. Darin unterschied sich seine Verfahrungsart von der eines Raphaels. Beide brachten oft Bildnisse in ihren Gemählden an, aber der eine modificirte ihre Züge nach den Verhältnissen, in die er sie setzte, der andere begnügte sich gemeiniglich sie so hinzustellen, wie er sie sahe.

Dieses Mittel gibt inzwischen seinen Figuren einen Charakter individueller Wahrheit: So viel Köpfe, so viel Portraits. Idealisirte Formen dürfen wir nicht suchen, aber der ungebildete Zuschauer will diese auch nicht finden. Natur! Natur! ruft er: die ist mir lieber, als eure colorirten Statuen. Er hat Recht, wenn die Darstellung der Antike ohne Ausdruck, wenn das Ideal blos Copei bleibt: Allein auch die Natur ohne den Ausdruck, den die Handlung erfordert, verliert den Vorzug der Wahrheit: und Copei für Copei, ist die eine dem aufmerksamen Beobachter so viel werth als die andere. Aber freilich, das sind die wenigsten, und dies sichert bei dem großen Haufen der ersteren den Vorzug vor der letzten.

Die Zeichnung des Paolo Veronese ist ohne Bestimmtheit, und oft incorrekt. Allein auch hier sind wieder die Fehler für ein ungeübtes Auge nicht so auffallend, den Eindruck des Ganzen zu zerstöhren.

Er liebte Köpfe in einer niedergebückten Stellung zu mahlen, und überhaupt Verkürzungen, wie man sie von einem hohen Standorte ab an Figuren auf einem niedrigem Horizonte erblickt. Sie setzen am meisten in Verwunderung, und ungeübte Zeichner können hier der Richtigkeit der Formen und der Verhältnisse am wenigsten nachspühren. Allenthalben Blendwerk!

Seine Gewänder sind schlecht geworfen: Sie entziehen dem Auge beinahe immer die Umrisse des Nackten: Dabei schlagen sie sich in kleinliche Falten. Aber er mahlte schöne reiche Stoffe: Auch das verblendet.

Sein Colorit ist mehr glänzend als wahr. Es fällt zu sehr ins Rothe in den Lichtern, und zu sehr ins Violette in den Schatten. Seine Halbschatten aber zeichnen sich durch schöne perlgraue und durchsichtige Tinten aus.

Das Helldunkle ist conventionell, aber oft thut es Würkung. Zuweilen zerstöhren die gar zu glänzenden Farben die Harmonie.

Das Costume ist auf das gröbste in allen seinen Gemählden beleidigt. Gemeiniglich trifft man Hunde darauf an. Ich führe beides an, mehr als Wiedererkennungszeichen, als in der Absicht ihm einen Vorwurf darüber zu machen.

Ein

Ein Hauptvorzug unsers Meisters ist die vortreffliche Behandlung des Pinsels. Er arbeitete äußerst geschwind, und mit großer Zuverläßigkeit. Wahrscheinlich legte er seine Gemählde, und vorzüglich die Gewänder mit gewissen breiten Massen von Mittelfarben an, auf die er hernach mit der festen Hand eines Schreibmeisters die Pinselzüge, die dem Bilde Leben und Ründung geben sollten, aufsetzte. Durch diese einfache Verfahrungsart erhielten seine Farben das frische reinliche Ansehen, das selten mit oft wiederholter Bearbeitung geht.

Erstes Zimmer.

Beurtheilung der Gemählde.

Venus führt den Bacchus zur verlaßnen Ariadne. Ein Gemählde des Guido. Dies Bild ist so schwach von Farbe, daß es nur angelegt zu seyn scheint. Um so mehr fallen die Fehler der Zusammensetzung auf. Viele Figuren können nach ihrer Bestimmung keinen Antheil an der Handlung haben, und die ihn haben könnten, drücken ihn nicht aus. Es gibt aber einige sehr schöne Frauensköpfe auf diesem Bilde, die uns mit dem Uebrigen aussöhnen.

Die Persische Sybille.

† Die Persische Sybille, vom Guercino. Es ist ein hübsches kleines Gesicht voller Physiognomie, das wahrscheinlich nach der Natur gemahlt ist. Das Gefällige der Mine, und das gute Colorit hat dieses Bild vorzüglich Liebhabern sehr angenehm gemacht, so daß es mit zu den berühmten Bildern gehöret, deren Copien in und außer Italien so äußerst häufig sind. Ich bitte diejenigen, welche die Kälte beleidigen könnte, mit der ich von diesem Kopfe

spreche, um Verzeihung: aber eine einzelne Figur auf einem Bilde, und nun gar ein Bruststück, kann nur durch Hoheit des Ausdrucks, oder idealische Schönheit meinen Enthusiasmus rege machen. Man vergleiche mit dieser Sybille eine Magdalena von Guido, oder eine der vorzüglichen antiken Büsten, und ich stehe gewiß gerechtfertigt.

† Die heilige Helena, von Paolo Veronese. Es ist das beste Gemählde, was man von diesem Meister in Rom kennt. Der Schein von Wahrheit, der in diesem Bilde herrscht, die schönen Stoffe und die meisterhafte Behandlung geben ihm vorzüglich bei Künstlern einen großen Werth.

Der heilige Hieronymus, aus der ersten Manier des Guido.

Eine heilige Magdalena vom Albano, halbe Figur, Lebensgröße.

Eine heilige Familie vom Garofalo.

Verlöbniß der heiligen Catharina, von demselben.

† Ein schönes Brustbild eines Mannes der mit seinem Hunde spielt, von Ludovico Carraccio.

† Eine heilige Magdalena, halbe Figur, vom Tintoretto. Adel des Ausdrucks muß man hier nicht suchen, aber es ist unbegreiflich, wie der Künstler mit so wenigen Pinselstrichen den niedrigen, den es hat, andeuten, und so viel Leben in das Ganze habe legen können.

Eine heilige Cäcilia von Romanelli.

† Eine heilige Cäcilia von Romanelli. Man sieht nicht gleich das ganze Verdienst dieses

Kopfes

Kopfes ein. Aber man wird es voll Seele und Ausdruck finden, wenn man es länger betrachtet, und dieser Vorzug hat um so mehr Anrecht auf unsere Bewunderung, da er selten in andern Gemählden dieses Meisters angetroffen wird. Das Gewand ist schlecht.

Taufe Christi, vom Tizian.

Ein kleines Gemählde, vom Augustino Carraccio. Es stellt die Communion des heiligen Hieronymus vor, und ist deswegen merkwürdig, weil man behauptet, Domenichino habe die Idee zu seinem Gemählde, welches eben dieses Süjet vorstellet, von diesem Gemählde entlehnet. Ich will mich weiter darüber erklären, wenn ich an das berühmte Gemählde des Domenichino komme.

Zwei halbe Figuren, deren eine auf der Flöte spielt. Wahrscheinlich Portraits aus der Venetianischen Schule, und schön.

Eine heilige Magdalena, Skizze des Guido.

Ein Sabinen-Raub, von Pietro da Cortona. Die Zusammensetzung und die Anordnung sind vortrefflich, auch ist die Färbung harmonisch; aber übrigens sind Zeichnung, Ausdruck, Colorit und das Helldunkle gleich conventionell.

Hochzeit der Rahel und Jacobs, vom Ciroferri.

Kopf eines Jünglings, aus der Venetianischen Schule.

Romulus und Remus mit der Wölfin. Schule des Rubens.

Die Darstellung im Tempel, von Giovanni Bellino, wie man behauptet. Sonderbar ist der heilige Rochus, der hinter dem heiligen Simeon stehet, und zu dessen Füßen nicht allein sein Hund, sondern auch ein Crucifix lieget. In wie fern dergleichen Fehler wider die Zeitrechnung dem Künstler angerechnet werden können, in wie fern sie das Verdienst eines Gemähldes bestimmen, darüber werde ich mich bei dem Pallast Boccapadouli erklären.

Die Entführung der Europa, von Guido.

Zwei schöne Köpfe von Ludovico Carraccio.

Eine heilige Cäcilia von demselben. Eine angenehme Figur, obgleich die Zeichnung etwas trocken und die Färbung zu grau ist.

Der Triumph der Flora, von Poussin. Schön gedacht und angeordnet.

Ein Genius. Skizze von Guido.

Eine heilige Familie mit vielen Heiligen. Man gibt sie für ein Werk des Paolo Veronese aus, sie ist aber wahrscheinlich nur eine Copie.

Hagar und Ismael.

Ahasverus und Esther. Zwei mittelmäßige Gemählde von Mola.

† Die Madonna, die den Christ das Lesen lehrt. Ein großes Gemählde vom Giorgione. Es wird von Künstlern sehr geschätzt.

Zwei Landschaften, von Annibale Carraccio. In der einen ist eine heilige Magdalena.

Joseph wird von seinen Brüdern verkauft, von Testa. [52])

Der Triumph des Bacchus, von Pietro da Cortona.

Flora, Lucretia, Cleopatra, drei halbe Figuren von Guido, aber nur angelegt.

Das Opfer der Polyxena, von Pietro da Cortona. Es hat sehr gelitten, und es fehlt an Ausdruck.

† Magdalena im Hause des Pharisäers, von der Frau des Subleyras, hat als Miniaturgemählde Verdienst.

Kopf eines Frauenzimmers, von Bronzino.

† Eine liegende Frauensperson mit Kron und Scepter zu ihren Füßen. Oben liest man: Omnia vanitas. Es wird für Tizians Arbeit gehalten, verdient aber nicht von diesem Meister zu seyn.

Einige Aussichten, von Vanvitelli. [53])

52) Pietro Testa, gebohren zu Lucca 1611. gestorben zu Rom 1648. Anfangs Schüler des Domenichino, nachher des Pietro von Cortona. Er übertrieb den Ausdruck bis zur Carricatur; sein wildes Feuer verführte ihn zu abentheuerlichen Gedanken und Unrichtigkeiten in der Zeichnung, und es fehlte ihm durchaus an Wahrheit und Lieblichkeit des Colorits, und an Haltung. Pietro Testa.

53) Guaspro Vanvitelli, genannt degli Ochiali, lebte um das Jahr 1700. Ein guter Architekturmahler.

† Die Providenz von Ludovico Carraccio. Hamilton hat es in der Scola Italiana stechen lassen.

† Eine heilige Familie mit St. Catharina und dem heiligen Antonius von Padua, von Annibale Carraccio, aus der Zeit als er die Venetianischen Meister studirte. Man erkennt ihn nur in dem Kopfe des heiligen Antonius wieder. Die Composition ist schön. Der Christ und die heilige Catharina sind von lieblichem Charakter. Der Kopf der Madonna ist des Meisters nicht würdig.

Ein seltenes Bild eines Apostels, Grau in Grau, von Polidoro da Caravaggio.



Zweiter Saal.

† Die Entführung der Europa. Ein großes Gemählde von Paolo Veronese. Die Zusammensetzung ist mittelmäßig, so wie die Zeichnung. Die Gefährtinnen der Europa sind voller Affectation. Aber die Würkung dieses Bildes und die vortreffliche Behandlung der Farben und des Pinsels, machen es ungemein schätzbar.

Die Schlacht des Darius und des Alexanders, von Pietro da Cortona. Eine Menge auf einander gehäufter Figuren, denen zusammengezogene Augenbraunen, aufgesperrte Mäuler, geschwollene Augen statt Ausdrucks dienen.

Die heilige Maria aus Aegypten, die sich geißelt, aus der Schule des Guercino.

† Der

† Der heilige Sebastian und ein Patriarch. Zwei Bilder, Figuren beinahe in Lebensgröße von Giovanni Bellino. [54]) Diese Gemählde verdienen eine desto größere Aufmerksamkeit, da sie von kräftiger Farbe sind, und so frisch, als ob sie eben aus der Hand des Mahlers gekommen wären.

Die Geißelung und die Dornenkrönung, beide vom Tintoret.

Eine Wiederholung der Cäcilia des Domenichino im Pallast Borghese. Viele halten sie für ein Original.

Eine Landschaft von Pietro da Cortona.

Ein Portrait des Giovanni Bellino mit seinem Nahmen, von ihm selbst gemahlt.

Eine Madonna mit dem Kinde: Ein Engel führt den heiligen Franciscus herbei. Ein schön componirtes Bild von Annibale Carraccio.

Cleopatra zu den Füßen Cäsars vom Guercino, in seiner rothen Manier.

† Johannes der Täufer mit einem Bock, von Caravaggio. Eine Wiederholung desjenigen Bildes, welches im Pallast Doria unter dem Nahmen der Wollust und der Unschuld bekannt ist. Schön.

54) Giovanni Bellino lebte bis 1514. Er that was wenige thun, er verbesserte seine Manier in seinem Alter, und zwar nach seinen Schülern, dem Giorgione und Tizian. Die erste war trocken und hart, und hatte viel von der Manier der alten deutschen Schule. In der letzten bekam seine Färbung, mehr Saftiges, Frisches, Kräftiges. Giovanni Bellino.

Einige Skizzen zu Plafonds, von Paolo Veronese.

Der Christ und der heilige Johannes als Kinder, Skizze des Guido.

Erminia mit dem Hirten von Lamfranco.

Ein sitzender Soldat und eine Zauberin. Beide vom Salvator Rosa.

Amor in der Schmiede Vulkans, schöner Bassan.

Galathee nach Raphael von Pietro da Cortona.

Der heilige Matthäus mit dem Engel, vom Guercino.

David, der den Saul verläßt, um in den Streit gegen Goliath zu eilen, und der Triumph Davids nach dem Siege; zwei Gemählde aus der Schule des Pietro da Cortona.

Zwei gute Köpfe voller Charakter, aus der deutschen Schule.

Eine heilige Familie von Schiavone.

Der Teich zu Bethesda, Skizze vom Domenichino.

Ein heiliger Sebastian aus der Schule der Carracci.

Noch ein heiliger Sebastian, wahrscheinlich aus derselben Schule.

Eine heilige Magdalena. Manier des Paolo Veronese.

Ein Bildniß des Michael Angelo, schön gezeichnet und voller Charakter. Man sagt, es sey von ihm selbst, aber da es sehr zweifelhaft ist, ob er je in

in Oehl gemahlt habe, so geht man sicherer, wenn man es für ein Werk aus seiner Schule hält.

† Zwei allerliebste Landschaften des Domenichino.

Ein heiliger Johannes vom Salviati.

Das schönste Bild in diesem Pallaste ist † die berühmte Fortuna des Guido Reni. Sie fliegt um den Erdball herum, und Amor sucht sie bei den Haaren und bei dem Schleier festzuhalten. Der Gedanke ist vortrefflich, nur Schade, daß der Mahler die Hälfte ihrer Beine hinter die Weltkugel versteckt hat, denn dadurch sehen sie wie in der Mitte abgeschnitten aus. Der Kopf der Fortuna ist nicht besonders schön, aber die Stellung ist sehr reitzend, und die Umrisse sind sehr swelt. Der Amor ist äußerst lieblich. Die Zeichnung ist mehr fein als correkt, aber die Färbung ist frischer und kräftiger als in den meisten Bildern dieses Meisters. Das unsrige ist aus seiner hellen Manier. Die Figuren haben viele Ründung. Fortuna des Guido Reni.

Judith im Dankgebeth für die Rettung ihres Vaterlandes und ihrer Unschuld, die ihr durch ihre Hand verliehen ist, eine Copie von Carlo Maratti nach dem berühmten Gemählde des Guido Reni im Pallast Spada.



Pallast



Pallast Borghese.

Wichtigkeit und Größe der Gemähldesammlung in diesem Pallaste.

Keine Gemähldesammlung in Rom kömmt derjenigen, die sich in diesem Pallaste befindet, an Größe und Wichtigkeit bei, und man hält sie mit Recht für eine der ersten in Europa.

Man wird nicht leicht einen großen Meister aus irgend einer Schule Italiens nennen können, den einzigen Correggio ausgenommen, von dem hier nicht vorzügliche Werke anzutreffen wären. Allein die Menge der Tizianschen Gemählde, die man hier häufiger als in andern Gallerien Roms antrifft, gibt mir besonders Gelegenheit, eine Anleitung zur Kenntniß dieses großen Mahlers vorauszuschicken.

Tizian Vecelli; Unterscheidungszeichen seines Stils.

Tiziano Vecelli da Cadore, dessen Nahme Tizian, mit dem Begriffe eines unendlichen Werthes in der Mahlerei, in unsere Sprache aufgenommen ist, lebte von 1477 — 1576. Giovanni Bellini, nicht Gentile Bellini, wie d'Argensville irrig schreibt, war der erste Meister unsers Künstlers. Sein trockener, kleinlicher Stil zeigt sich in den Umrissen der ersten Werke des Schülers, so wie die übertriebene Kraft in der Färbung, die er vom Giorgione entlehnte. Doch sind Werke dieser Art außerhalb Venedig äußerst selten.

In der Folge ward die Natur seine einzige Führerin, und da diese sich unter unendlichen Abwechselungen zeigt, keine einseitige Art die Gegenstände zu sehen und darzustellen zuläßt; so darf man auch eine gewisse bestimmte

bestimmte Manier in den Gemählden aus der zweiten Epoche nicht suchen.

Im Alter verließ er sich zu sehr auf seine erlangte Fertigkeit, vernachläßigte die treue Nachfolge der Natur, und ward unbestimmt.

Ohngeachtet dieser Abwechselung in der Verfahrungsart unsers Meisters, lassen sich doch gewisse Kennzeichen angeben, an denen man seine Werke wieder erkennt. Nur erinnere ich hier wieder an den Unterschied, den man zwischen Vorzügen und Fehlern machen muß, die von der Wahl des Künstlers abhängen, und solchen, die blos Werk des Zufalls sind.

Ich habe einige vortrefflich gedachte Gemählde Tizians gesehen, aber noch viel mehr, die von Seiten der poetischen Erfindung keinen Werth hatten. Einen vortrefflichen Compositeur darf man ihn nicht nennen.

In der mahlerischen Anordnung folgte er blos dem Grundsatze, solche Gegenstände zusammen zu stellen, die sich durch ihre Localfarben wechselseitig hervorheben. Dieser Grundsatz ist zu eingeschränkt, vielen andern, die bei diesem Theile der Kunst in Betrachtung kommen, zu untergeordnet, als daß man auch hier einen Hauptvorzug Tizians aufsuchen könnte.

Ich habe es schon öfterer bemerkt, es gibt einen doppelten Ausdruck: Den Ausdruck der Seele in Ruhe, den Ausdruck der Seele in der Thätigkeit, welche die Handlung erfordert, bei der sie interessirt ist. Der erste ist der Charakter, den jeder Portraitmahler seinen Figuren geben sollte: Der letzte, der Affect, nach welchem jeder Historienmahler den Charakter in Darstellung der Begebenheit, wobei die aufgestellte Person

eine

eine Rolle spielt, modificiren sollte. Der Ausdruck eines denkenden Wesens in Ruhe ist dem Tizian besser und öfterer geglückt, als der Ausdruck einer bestimmten Thätigkeit. Er mahlte viel Bildnisse, und stellte den Menschen dar, wie er sich am bequemsten beobachten läßt.

In der Wahl seiner Formen folgte er der schönen Natur seines Landes. Er mahlte seine Weiber mit den Reitzen, die auf die gröbern Sinne Eindruck machen: nicht mit solchen, die den Geist entflammen. Ein gewisser Nationalcharakter, den man in allen seinen Köpfen wieder findet, macht diese ziemlich unter einander ähnlich. Die Körper sind fleischigt, die Arme stark, und die Finger etwas zu länglicht.

Tizians Kinder.

Tizians Kinder haben von jeher den größten Künstlern zu Modellen gedient, und, wie man behauptet, hatte er den Begriff der Schönheit dieses Alters von ein Paar antiken Basreliefs in der Kirche Sta. Maria de' Miracoli in Venedig entlehnt. [1a])

Männer

Nachricht von zwei antiken Basreliefs mit Amorinen in Venedig.

1a) Da, so viel mir bekannt ist, noch keine genaue Nachricht über diese beiden Basreliefs gedruckt ist, so will ich kurz die Bemerkungen, die ich darüber bei meiner Durchreise durch Venedig zu machen Gelegenheit gefunden habe, hieher setzen.

Sie stehen im Chor der Kirche St. Maria de' Miracoli, und stellen beide Amorinen vor, auf jeglichem zwei, die mit den Waffen des Mars beladen sind. Dasjenige, auf welchem Amorinen den Köcher des Gottes wegtragen, hat einen großen Vorzug vor demjenigen, wo sie mit dem Wegschleppen seines Schwerdtes beschäfftigt sind. Die Köpfe

sind

Männer reiferen Alters haben auf seinen Gemählden zuweilen viel Edles. Aber ich erinnere mich nicht einen schönen Jüngling von ihm gemahlt gesehen zu haben; es müßte denn auf Bildnissen seyn.

Tizian zeichnete mit dem Pinsel, und folgte hauptsächlich seinem Augenmaaße. Da dieses ziemlich richtig war, und da er sorgfältig schwere Stellungen vermied, so fallen die Incorrektionen seiner Zeichnung nicht so sehr auf. Unbestimmt ist sie inzwischen immer, wozu auch der Umstand vieles beitrug, daß er die Umrisse sehr in den Grund zu vertreiben suchte. Die Haare und Nebenwerke vernachläßigte er. Seine Gewänder sind schlecht geworfen, und die Falten ohne Deutlichkeit angegeben. Aber die Behandlung der Stoffe ist äußerst wahr.

Tizians größtes Verdienst besteht in der Vortrefflichkeit seines Colorits.

Tizians Colorit. Von den Erfordernissen eines guten Colorits überhaupt.

Es wird schwer, etwas Befriedigendes über die Grundsätze zu sagen, die er dabei befolgt hat. Die größten Meister haben Mühe, ihm mit dem Pinsel zu folgen: Wie wäre es möglich, mit Worten seine Verfah-

sind sehr beschädigt, und wenn ich mich nicht irre, so ist sogar ein Kopf an dem einen der Amorinen bei dem Köcher ganz neu. Die Natur und die Verhältnisse des Alters sind so gut beobachtet, als in irgend einer Vorstellung desselben unter den Neueren. Das Fleisch ist weich ohne schlaff zu seyn, und die Arbeit leicht und doch besorgt. Sie verdienen das Lob unter die vorzüglichsten antiken Abbildungen des kindlichen Alters zu gehören.

Verfahrungsart zu entziffern? Inzwischen, da es hier nur darauf ankömmt, dem Liebhaber die Verdienste unsers Künstlers um diesen Theil der Kunst zu entwickeln, und ihm zugleich eine Richtschnur zu geben, wornach er die Verdienste ähnlicher Art bei andern Meistern prüfen kann; so will ich kurz die einfachsten Erfordernisse eines guten Colorits in Erinnerung bringen, um so mehr, da wir uns ohne vorläufige Bestimmung der Schwierigkeiten, schwerlich über das Lob, sie überwunden zu haben, verstehen würden.

Colorit ist die Bekleidung eines Gegenstandes mit den Farben, die ihn in der Natur von andern sichtbaren Gegenständen unterscheiden.

Jeder Gegenstand hat seine ihm eigenthümliche Farbe, aber das unaufmerksame Auge übergeht die Nüancen und theilt sie nach einigen Hauptfarben ein, als schwarz, weiß, gelb, roth u. s. w. Zur Wiedererkennung ist dies genung, aber nicht zum Gefühl der Wahrheit. Es gibt unzählige Nüancen einer Hauptfarbe, und nirgends äußert sich diese Verschiedenheit auffallender und stärker als in der Carnation. Jedes Glied des menschlichen Körpers, jedes Alter, jede Constitution, jede Leidenschaft haben ihre eigenthümliche Farbe, die wir alle unter dem allgemeinen Nahmen: Fleischfarbe begreifen.

Diese eigenthümliche Farbe nun findet sich selten rein auf der Palette: sie muß gemeiniglich gemischt werden: und wenn wir von Localfarben reden, so ist dies nicht in der Maaße zu verstehen, daß man eine Farbe, so wie sie eines der Reiche der Natur liefert, wie sie der Mahler auf die Palette bringt, gerade zu auf die

Fläche

Fläche des Gemählbes aufsetzen könnten: sondern sie wird nur in Verhältniß mit andern mehr gemischten Farben im höchsten Lichte, im Halbschatten, im ganzen Schatten: Localfarbe genannt.[1b]) Localfarbe ist also die Farbe, die wir in größeren Parthien auf der Fläche des Gegenstandes antreffen, die weder durch eine merkliche Erhöhung oder Vertiefung eine Veränderung von Licht und Schatten erfordert; von der wir annehmen, daß jeder Theil unter denselben Gesichtspunkt gebracht, ihr ähnlich seyn würde; und die mithin den Ton des Ganzen bestimmt.

Localfarbe.

Es ist schon eine große Kunst, die jedem Objekte eigenthümliche Localfarbe zu wählen, oder zu mischen: und darin war Tizian Meister.

Allein, das ist noch bei weitem das Geringste von dem, was zu einem guten Coloristen erfordert wird. Der Mahler, der ein Objekt auf einer Fläche vorstellt, muß mir dasselbe rund erscheinen lassen; das heißt, er muß durch die Modification von Licht und Schatten mir alle Umrisse der Profile zeigen, die der runde Gegenstand haben würde, wenn sich das Auge oder der Gegenstand darnach drehete. Er muß Erhöhungen und Vertiefungen zeigen, die dann nothwendig eine Veränderung in der Localfarbe hervorbringen, ohne daß ich sie aller dieser Veränderungen ohngeach-

Modification der Localfarbe vom höchsten Lichte an bis zum stärksten Schatten: Farbenmischung, Färbung, im eigentlichsten Verstande.

1b) Die Localfarbe wird auf der Palette gemischt: Die vollständige Mischung der Farben, wie sie zu einem guten Colorit erfordert wird, geschieht halb auf der Palette, halb auf der Fläche des Gemählbes, und hier hauptsächlich.

geachtet je vermissen darf. Mit einem Worte, im höchsten Lichte und im tiefsten Schatten muß ich die Localfarbe immer deutlich wieder erkennen.

Die Art, wie die Römische und Florentinische Schule darunter zu Werke ging, widersprach der Natur. Sie mahlten jeden Gegenstand, als wenn die Brechung der Lichtstrahlen auf jede Farbe nur einerlei Veränderung hervorbrächte: sie höheten alles mit Weiß, verdunkelten alles mit Schwarz. Dies ist falsch. Jede Localfarbe, auch des einfachsten Gewandes erfordert im Schatten und im Lichte einen Zusatz fremder, zuweilen, dem ersten Anschein nach, ganz heterogener Farben. Allein hier sind die Neueren wieder ausgeschweift. Um Abwechselung hervorzubringen, sind sie oft bunt geworden, so daß ihre Lichter und ihre Schatten wie aufgeheftete Lappen kostbarer Stoffe aussehen, während daß Raphaels und Michael Angelos Gemählde wenigstens den Vorzug wohlgetuschter Zeichnungen haben. Beides muß vermieden werden. Blicke, Localfarbe, Halbschatten, Drucker, Alles muß ein harmonisches Ganze ausmachen, das mir die Ueberzeugung gibt, es liege blos an meiner Stellung, daß ich gewisse Stellen dunkler, andere heller an Farbe sehe. Aber eben diese Blicke, diese Halbschatten, diese Localfarben, diese Drucker müssen auch so abwechselnd unter einander seyn, daß ich die Verschiedenheit der Farbe eines Gegenstandes von der Farbe eines andern, in jeder Modification des Lichts und des Schattens, für sich betrachtet, wieder erkenne. Vielleicht ist kein Mahler in der Welt dem Tizian hierin gleich gekommen.

Die

Die große Kenntniß, die unser Künstler von dem Effect jeder auch der feinsten Nüance der Farben hatte, in wie fern sie durch sich selbst, ohne Zusatz von Weiß und Schwarz hervorsticht, oder zurückweicht, je nachdem man sie nur bei einer andern hellern oder dunklern hinstellt, zeigt sich am auffallendsten in der Wahl seiner Gewänder. Wie oft hat er das Blut in den Adern hervorscheinen lassen, blos durch das weiße Gewand, womit er nackte Körper bekleidete! Allein bei einer genaueren Prüfung wird man die ganze Würkung seiner Carnation beinahe auf keinen andern Grundsatz als den eines feinen Contrasts verschiedener Nüancen gebauet finden. Da sind eine Menge heller Tinten neben einander gestellt, die man, einzeln betrachtet, wenig verschieden von einander findet. Aber zusammen gestellt, heben sie sich wechselseitig und mit bewundernswürdigem Effect hervor.

Durch dies Geheimniß unterstützt, konnte nun Tizian die starken breiten Schatten zur Ründung beinahe ganz entbehren. Selbst die perlgrauen Halbschatten hat er nur selten gebraucht. Alles scheint Licht, und doch ist alles rund. So sieht man die Gegenstände in der Natur bei Tage, wo ein starker Schatten selten, und der Schönheit gewiß nicht vortheilhaft ist.

Auch ließ Tizian dies Licht von oben herabfallen, und stellte seine Figuren ganz hinein. Daher die schönen breiten und hellen Parthien, die ein fröhliches Ansehen geben: Man verfolgt sie unmerklich in die röthlichen Halbschatten, die bis hart an den Umriß fortlaufen, und sich dort in den bräunlichen schmalen

Hauptschatten verlieren, der wieder den Uebergang in den Grund macht. Doch ist er sich hierin nicht gleich; einige seiner Bilder sind in einem helleren, andere in einem dunkleren Tone gemahlt.

Seine Behandlung war vortrefflich: Wahrscheinlich legte er seine Gemählde sehr hell an, und arbeitete sie zu mehreren Mahlen über. Er wandte eine unglaubliche Sorgfalt darauf. Inzwischen bemerkt man sie nicht. Alles scheint auf den ersten Strich, mit einer Lage, fertig gemacht zu seyn: Kaum daß das grobe Tuch, auf dem er öfters mahlte, mit Farbe bedeckt zu seyn scheint.

Daß Tizian seine Figuren für sich zu runden wußte, haben wir gesehen; aber das eigentliche Geheimniß des Helldunkeln besaß er nicht. Man findet in seinen Werken wenig Spuhren von Reflexen.

Tizian ist der größte Portraitmahler gewesen, der je gelebt hat. Er war aber auch, bis auf die Luftperspektiv, die er wenig beobachtete, ein guter Landschaftsmahler. Paul Brill, Breughel, Rubens und die Carracci haben diese Art von Mahlerei in seinen Werken studirt. Ein Wiedererkennungszeichen seines Stils in der Landschaftsmahlerei ist die unverhältnißmäßige Größe der Blätter gegen den Stamm der Bäume. [1c])

Erstes

[1c]) Man vergleiche mit dieser Beurtheilung Tizians, das, was Zanetti, della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' Veneziani Maestri in Venezia 1771. p. 95. über diesen Meister gesagt hat.

Erstes Zimmer.

Petrus und der Engel von Mola. [2]) Es ist eins der besten Bilder dieses Meisters in Rom. Der Engel steigt auf einer Wolke herunter, und bei seiner Annäherung zerspringen die Fesseln des Petrus. Man sieht beide Figuren über einander in der Verkürzung. Sie ist dem Mahler zwar wohl gelungen, aber sie gibt der Gruppe keine angenehme Form. Die Farbe ist übertrieben, die Schatten haben nachgeschwärzt.

Tizian mit seinem Weibe. Ob die Farbe gleich gelitten hat, so erkennt man doch die Manier wieder. Der Kopf des Mannes ist schön.

† Judith und ihre Magd, von demselben, ein schönes Gemählde. Der Kopf der Judith ist ein Portrait voller Charakter, und gut gezeichnet. Die Färbung fällt etwas ins Gelbe; die Schatten sind sehr durchsichtig; der Rücken des Weibes tritt ungemein vor.

Die Heimsuchung Mariä von Sebastiano del Piombo. [3]) So geben es die Kenner an.

2) Pietro Francesco Mola, ward zu Coldre' im Mailändischen 1621. gebohren, und starb zu Rom 1666. Er war ein Schüler des Albani und des Guercino. Sonderbare Anordnung, gemeine Natur, schwerfällige Zeichnung ohne auffallende Fehler, und dunkle Färbung zeichnen diesen Meister aus.

3) Fra (Frate) Sebastiano del Piombo, geb. 1485. zu Venedig, gest. 1547. zu Rom. Anfangs Zögling der Venetianischen Schule. Nachher Schüler des Fra Seb. del Piombo.

Die Anordnung ist ziemlich gut, aber der Ausdruck fehlt; die Zeichnung ist hart und steif, und die Färbung äußerst schwach.

Die Himmelfahrt Mariä von Palma dem ältern: [4]) ist äußerst zweifelhaft.

Eine heilige Familie, wird ohne Grund dem Andrea del Sarto zugeschrieben.

Wir haben von diesem Meister in Rom kaum ein einziges Werk, das man mit Zuverläßigkeit für das seinige ausgeben kann, vielweniger eines seiner vorzüglichen. Man muß ihn nach demjenigen beurtheilen, was man von seiner Hand in Florenz sieht.

Andrea

Michael Angelo Buonarotti. Dieser Mahler beweiset, wie schwer es ist, in mehreren Theilen der Mahlerei zu gleicher Zeit groß zu seyn. Als er Venedig verließ, hatte er die ganze Stärke der Venetianischen Färbung. Er wollte es dem Michael Angelo in der Zeichnung gleich thun, und durch die Vereinigung dieser beiden Vorzüge hoffte er dem Raphael den Preiß abzugewinnen. Raphael sagte: Poca lode sarebbe a me, di vincere uno che non sa disegnare. Fra Sebastiano erreichte nie seinen Zweck in der Zeichnung, und verlohr sein kräftiges Colorit. Seine Zusammensetzung ist gemeiniglich steif, sein Ausdruck kalt. In Bildnissen war er glücklicher. Man nannte ihn Fra del Piombo von der Stelle, die ihm der Pabst anvertrauete.

4) Giacomo Palma il Vechio geb. 1540. zu Serinalto im Gebiet Bergamo, gest. zu Venedig 1588. Schüler Tizians, dem er in seinen besten Werken so nahe kömmt, daß man sie mit des Meisters gewöhnlichen verwechselt.

Andrea del Sarto ward gebohren 1488. Er bildete sich hauptsächlich nach Leonardo da Vinci, aber er nutzte auch die Werke des M. Angelo, des Fra Bartholomeo und Raphaels. Die meisten seiner Gemählde waren bestellte Werke, die Assembleen von Heiligen, ohne Verbindung durch eine gemeinschaftliche Handlung, vorstellen. Dabei konnte er keine Stärke in der Composition zeigen. Andrea del Sarto.

Seine Anordnung ist zu symmetrisch. In seinen Köpfen herrscht zu wenig Abwechselung. Der Charakter ist kleinlich, und kränklich furchtsam. Man bemerkt, wenn ich so sprechen darf, einen Leonardisch süßlichen Zug darin.

Als auffallende Kennzeichen kann man die knörplichten, eckigen Nasen, die hagern Wangen, und die hoch liegenden Augenknochen ansehen.

Er zeichnete mit vieler Feinheit, aber nicht ganz richtig. Seine Extremitäten sind zu knöchern. Die Gewänder haben viel vom Geschmack des Fra Bartholomeo, aber sie sind viel studirter und weniger wahr. Seine Färbung ist sehr angenehm, frisch, durchsichtig und harmonisch. Aber in den Schatten fällt der Ton zu sehr ins gräulich blaue. Wenige Mahler haben ihre Farben so in einander zu vertreiben gewußt, und so frische durchsichtige Halbschatten gemahlt; diese sind inzwischen zu bläulich.

Andrea del Sarto war sich selbst sehr ungleich in seinen Werken. Man hat Figuren von ihm, die Nichts zu wünschen übrig lassen, in denen sogar eine Niederländische Ründung herrscht: Andere wieder sind verzeichnet, hart in den Umrissen, ohne Harmonie,

und abgestanden in der Färbung. Er starb 1530. Seine besten Gemählde sind zu Florenz.

Tobias mit dem Engel, vom Rafaelino da Reggio. [5]) Ich zeige dieses Bild an, weil es Augustino Caraccio in Kupfer gestochen hat.

Carita Romana, vom Guercino.

Das schönste Bild in diesem Zimmer ist † ein alter Greis in Fesseln geschlagen, der den Kopf umdrehet, während daß eine junge Frauensperson durch das Gitter des Fensters des Gefängnisses guckt. Dies Bild ist vom Guercino. Man nennt es gemeiniglich eine Carita Romana. [6]) Da die Bedeutung zweifelhaft ist, so mag ich nicht über die Richtigkeit des Ausdrucks urtheilen. Jeder Kopf für sich betrachtet, ist voll Charakter und Wahrheit. Die Muskeln fließen vortrefflich in einander, und sind mit der schönsten Haut bedeckt. Die Färbung ist aus des Meisters besten Zeit; vorzüglich aber muß man das Helldunkle und die Behandlung bewundern. Ich werde Gelegenheit finden, von diesem Meister noch anderswo zu reden.

Zwei-

5) Rafaele Motta, gemeiniglich Rafaelino da Reggio genannt geb. 1552. gest. 1580. Schüler der Zucheri und ihrer Zeitgenossen. Stil der Nachahmer Raphaels und der Florentiner in der Zeichnung; des Baroccio im Colorit.

6) Carita Romana nennt man die Vorstellung der zärtlichen Tochter, die ihren Vater, der verurtheilt war, im Gefängnisse Hungers zu verschmachten, mit ihrer Milch ernährte.

Zweites Zimmer.

† Der sogenannte Schulmeister. So nennt man das Bildniß eines Mannes, welcher sitzend ein Buch hält. Viele nehmen es für ein Werk Tizians an, aber von diesem Meister ist es gewiß nicht. Andere legen es dem Moroni [7]) bei. Endlich hat Mengs es für ein Werk des Guido erkannt, und diesem trete ich, der Behandlung des Pinsels wegen, bei. Das Verdienst dieses Gemähldes rechtfertigt die Sorgfalt, mit der man den Nahmen des Meisters aufsucht. Stellung und Gesichtszüge kündigen den Pedanten an. Dieser Kopf ist sehr bestimmt gezeichnet, und von schöner Färbung. Man sollte glauben das Werk sey von einem Niederländer, so weise ist das Helldunkle behandelt, mit so vieler Liebe sind die Beiwerke ausgeführt.

Ein schönes Portrait, bekannt unter dem Nahmen: der Schulmeister.

† Ein anderes Bildniß eines dicken Mannes, der in einem Brevier lieset. Eine Innschrift nennt wahrscheinlich den Meister des Bildes, der

7) Giovanni Battista Moroni, gebohren zu Albino im Gebiet Bergamo — gest. 1578. aus der Venetianischen Schule. In Bildrissen vorzüglich berühmt. Man kennt seine Werke unter Tizians Werken vielleicht nur an der schwächern Färbung aus. Mir sind wenige zu Gesicht gekommen, die man ihm mit Zuverläßigkeit hätte beilegen können. Niuno si accostò più a Tiziano nei rittratti del celebre Giam battista Morone d'Albino. Zanetti della Pittura Veneziana. p. 99.

der sich selbst gemahlt hat, J. P. Licinio anno aetatis 55. Man hat also Recht, dieses Bild einem der Pordenone beizulegen. Es frägt sich nur, welchem? In der Note [8]) wage ich darüber eine Muthmaaßung. Die Zeichnung ist gut, und der Ausdruck vortrefflich. Die Färbung fällt ins Rothe.

Eine heilige Familie. Der Christ schläft, eine Heilige hält ihn, die Madonna betet ihn an.

8) Es gibt zwei Künstler, die man von dem gemeinschaftlichen Geschlechtsnahmen, Licinio, von der gemeinschaftlichen Vaterstadt im Friaul, Pordenone nennt. Der berühmteste von beiden, und Lehrmeister des andern, hieß Giovanni Antonio Licinio. Dieser soll nachher seinen Nahmen, aus Haß gegen seinen Bruder, in Regillo verwandelt haben. Andere nennen ihn auch, Cucitello, ja noch andere, Sachi. Er lebte von 1480—1540. und näherte sich in seiner Manier seinem Lehrmeister Giorgione. Von diesem aber kann das oben angezeigte Bild schwerlich seyn; denn 1) treffen die Anfangsbuchstaben J. P. nicht mit den Vornahmen Giovanni Antonio zusammen, 2) scheint es nicht glaublich, daß Regillo, der nur 56. Jahr alt geworden ist, wenn er seinen Nahmen verändern wollte, ihn noch bis auf das Jahr vor seinem Tode beibehalten haben würde. Ich rathe daher eher auf seinen Vetter Giulio Licinio; denn hier trifft der eine Vornahme zu, und wenn die übrigen uns zwar so wenig als sein Geburtsjahr bekannt sind, (er starb 1561.) so treffen wir wenigstens in seiner Lebensgeschichte keine Umstände an, die der Angabe des Bildes widersprechen.

an, und der kleine Johannes küßt ihm die Füße. Kenner halten dies Bild für ein Werk Tizians, gestehen aber, daß es keins seiner schönsten sey.

† Eine andere heilige Familie, wo die Mutter gleichfalls den Christ anbetet. Die übrigen Figuren sind, ein kleiner heiliger Johannes, eine heilige Catharina, und ein heiliger Augustin. Dies Bild ist ungezweifelt vom Tizian, und eins seiner schönsten aus der dunklern Manier. Die Köpfe des heiligen Augustins und der heiligen Catharina sind schön und wahr. Es ist viel Harmonie in diesem Bilde, und die Schatten sind sehr durchsichtig. Der Christ auf einem weißen Küssen, ohne alle dunkle Schatten, hebt sich durch die unerklärbare Gradation der Tinten.

Der Christ auf einem Throne, ein Buch in der Hand. Auf der einen Seite die Apostel, auf der andern eine Frau auf den Knien, ein Mann im reifen Alter, der die Hand auf die Brust legt, und ein Jüngling. Wahrscheinlich aus der Venetianischen Schule. Viele halten es für ein Werk Tizians, und es ist seiner nicht unwerth. Die Figur des Mannes, der die Hand auf die Brust legt, ist edel und wahr.

Christ am Kreutze zwischen der Jungfrau und dem heiligen Johannes, angeblich vom Giulio Romano. Ich halte es für ein Werk der Florentinischen Schule. Der Ausdruck fehlt ganz und gar.

Eine Hirten-Anbetung, eins der schönsten Bilder des Bassano. Man muß die leichte Behand-

lung

lung des Pinsels, die Kraft und den Auftrag der Farben bewundern. Außerdem herrscht eine gewisse niedrige Wahrheit darin, die das Verdienst einer getreuen Nachahmung hat. Der Christ scheint in der Nähe ein Fleck hingeworfener ungemischter Farbe, der zu unserm Erstaunen Wahrheit und Leben in der Ferne erhält. Ein junger Hirt, und der Kopf des Josephs, sind gleichfalls nicht aus der Acht zu lassen. Ich werde weiter unten von diesem Meister reden.

Meisterstück des Garofalo.

† Ein todter Christ mit der Mutter und mehreren Heiligen. Ein Meisterstück des Garofalo. [9]) Erfindung und Anordnung sind zwar nicht zu loben; auch ist die Luftperspektiv nicht beobachtet, und die Zeichnung trocken und steif. Allein das Bild hat doch viele einzelne Schönheiten. Die Stellung der Magdalena ist sehr reitzend, und der Ausdruck zutreffend. Der heilige Hieronymus hat einen schönen

9) Benvenuto Garofalo genannt Tisio, ward zu Ferrara 1481. gebohren und starb 1559. Ob die Nelke, die er so gern in seinen Gemählden anbrachte, ein Anagram seines Nahmens oder Grund seines Beinahmens gewesen sey? ist zweifelhaft. Er hat unstreitig den größten Theil seiner Ausbildung dem fleißigen Studio nach den Werken Raphaels und zwar aus dessen früheren Manier zu verdanken. Ein Verdienst, welches alle seine Bilder haben, ist die reine, dauerhafte Localfarbe der Gewänder, vorzüglich der rothen und der grünen. Sie haben sich bis auf diese Stunde so frisch erhalten, als ob sie eben gemahlt wären. Man trifft auch zuweilen einen schönen Kopf, selbst eine schöne Figur in seinen Gemählden an. Nur das Ganze ist selten zu loben. Die Ausführung ist gemeiniglich trocken.

nen Kopf, und bei dem heiligen Johannes scheint der Mahler sehr glücklich einen der Söhne des Laocoon zum Vorbilde genommen zu haben. Die frischen Localfarben, welche immer das charakteristische Verdienst unsers Meisters ausmachen, sind auch in diesem Bilde unserer Aufmerksamkeit werth.

Moses, der Wasser aus einem Felsen schlägt; (auf Seide) Wahrscheinlich von Lucas von Leiden,[10]) denn es ist sein Stil, und man sieht einen L. mit der Jahrzahl 1527 darauf. Die Kinder Israel sind alle in Spanischer Tracht vorgestellt.

Die Anbetung der Hirten von Bronzino. Die Zeichnung ist trocken, und ohne Ausdruck, die Engel, die über dem Christ fliegen, sind besser gedacht als ausgeführt.

Der Christ vom Engel gestärkt, vom Paolo Veronese.

† Alle Welt betet den Herrn an, von Peregrino Tibaldi, wie folgende Aufschrift lehret: Peregrinus Tibaldi Bonon. faciebat Anno aetatis suae 22. MDXLVIII. Vorn sitzt eine Sybille, die auf den Christ zeigt, zu ihren Füßen liegt ein Zettel mit lateinischen Versen, welche anzeigen, daß der Herr

10) Lucas von Leiden in Italien Luca d' Ollanda genannt, geb. 1494. gest. 1533. aus der ältern Niederländischen Schule. Nichts ist gewöhnlicher, als daß man in den Gallerien Roms jedes ältere Niederländische Werk, dessen Nahmen die Custodes nicht wissen, dem Luca d' Ollanda beilegen hört. Allein die wenigsten können ihm mit Gewißheit zugeschrieben werden.

Herr bei seiner Ankunft auf Erden, Gläubige und Ungläubige richten werde. Die Bilder dieses Meisters sind sehr rar, vorzüglich in Rom. Dieses hier enthält eine Menge Academischer Figuren, die so sehr im Stile des Michael Angelo gezeichnet sind, daß man sie beinahe diesem Meister zuschreiben sollte.

Stil des Tibaldi.

Wenn Tibaldi der Manier des M. Angelo gefolgt ist; so muß man doch gestehen, daß er mehr im Geiste seines Lehrers gedacht, als ihn sclavisch nachgeahmt hat. Daher nannten ihn auch die Carracci: il M. Angelo riformato. Durch ihn erhielt sich der große Stil in Bologna.

Diana mit ihren Nymphen von Domenichino.

† Diana die ihren Nymphen, die nach einem Ziele schießen, Preise austheilt. Da dies Gemählde unter die vorzüglichsten Werke des Domenichino gerechnet wird, so glaube ich berechtiget zu seyn, es etwas genauer zu beurtheilen.

Das Sujet ist gut gewählt. Es bietet dem Künstler ein weites Feld dar, den Ausdruck der Geschicklichkeit, der Aufmerksamkeit, des Frohsinns bei einem unterhaltenden Spiele, und schöne weibliche Körper in reitzenden Stellungen zu zeigen. Wir wissen aber schon, daß die Wahl des Vorwurfs der geringste Theil bei der dichterischen Erfindung des Mahlers ist; es kömmt bei ihm hauptsächlich auf die Erfindung der einzelnen Theile an, wodurch er den Vorwurf sinnlich macht: und hier wollen wir unsern Künstler zuerst verfolgen.

Er wollte uns auf Dianen, als Göttin, als diejenige, welche die Preise austheilt, auf die Hauptperson in dem Bilde vorzüglich aufmerksam machen.

Er hatte den Gedanken des Dichters vor Augen: Hoch ragt Diana über ihre Nymphen empor. Und wie drückte er ihn aus? Er stellte die Göttin auf den dritten Plan seines Gemähldes, und gab ihr eine Höhe, mit der sie die Bäume ausgleicht, und die Nymphen, die sie umgeben, zu Zwerginnen verkleinert. Unstreitig überschritt hier Domenichino die Gränzen seiner Kunst. Denn eine Figur, die an dem Orte, wo sie steht, nach den Regeln der Perspektiv ungeheuer wird, zerstöhrt den Sinnebetrug, und alle Würkung, die wir von einer wohlgeordneten Gruppe erwarten. Mehr Adel, mehr Würde in Mine und Bildung würde die Göttin hinreichend von den umstehenden Nymphen unterschieden haben. Allein gerade daran fehlt es unserer Diana. Ihr Kopf ist ohne Ausdruck, die Figur wird vorzüglich durch das sonderbar geworfene Gewand schwerfällig; die Stellung ist gezwungen, und die Hände sind incorrekt gezeichnet.

Unter den umstehenden Nymphen gibt es herrliche Köpfe, und der Ausdruck des freudigen Erstaunens, mit welchem die eine die Geschicklichkeit ihrer Gespielin bewundert, ist unvergleichlich.

Etwas weiter zur Linken auf dem zweiten Plane sieht man die Gruppe der Nymphen, die würklich mit Schießen beschäfftigt sind, oder doch näheren Antheil daran nehmen. Sie hat ganz meinen Beifall. Es herrscht in Minen und Stellungen die größte Wahrheit und Mannichfaltigkeit des Ausdrucks. Die eine Nymphe hat gerade den Pfeil abgedrückt, der den aufgesteckten Vogel getroffen hat: Ihr Arm liegt noch in der Stellung des Abschnellens. Eine andere macht ihr freudig den glücklichen Schuß bemerklich.

Eine

Eine dritte, die mit ihr geschossen hat, scheint ihr das Verdienst des Treffens abzustreiten. Eine vierte zieht einen Pfeil aus dem Köcher, und eine fünfte betrachtet mit besorglichem Interesse den Flug des Pfeils. Vielleicht rückte der Mahler bei der Darstellung dieser letzten Figur die Handlung um einige Augenblicke zurück, und vergaß, daß die Mahlerei sich mit Darstellung einer sichtbar stehenden Handlung begnügen muß. Die Nymphe sieht, daß der Vogel getroffen ist, wie kann sie noch besorgen, daß er nicht getroffen werden möge? Hinter dieser Gruppe zwei Figuren, die beifällig zusehen.

Auf dem Vorgrunde eine dritte Gruppe. Von zwei Nymphen, die sich baden, sucht die eine die andere auf den glücklichen Schuß aufmerksam zu machen. Diese beiden Figuren scheinen mir vorzüglich schön. Der Schlagschatten, der von den Bäumen auf sie fällt, thut eine sehr gute Würkung. Vielleicht aber sind die Köpfe zu groß. Eine dritte Nymphe, die den Schuh anlegt, und die man von hinten zu sieht, ist im Halbschatten gehalten, und zeigt bei den reitzendsten Formen eine Menge der zartesten Tinten. Zwei Schäfer, die im Buschwerk versteckt sind, belauschen die Badenden, und die Färbung ihrer Köpfe ist äusserst kräftig. Ein Hund, der auf sie zuspringen will, wird mit aller Stärke von einer Nymphe aufgehalten. Form und Ausdruck dieser Figur sind vortrefflich.

So viel von der poetischen Erfindung dieses Bildes, wobei ich beiläufig schon einige Fehler gegen andere Theile der Kunst gerügt, und einige Vorzüge in Ansehung eben dieser Theile herausgehoben habe.

Die

Die mahlerische Anordnung ist im Ganzen keinesweges zu billigen. Die Gruppen haben nicht die Verbindung mit einander, die das Gemählde als ein Ganzes beim ersten Anblicke darstellen sollte. Auch sind zu viel Figuren auf dem Bilde: im Hintergrunde ist Gewühl. Aber einzelne Gruppen sind vortrefflich componirt.

Von dem Ausdruck habe ich bereits geredet; er ist vortrefflich. Man findet Köpfe von großer Schönheit. Die Zeichnung ist fein, aber nicht ganz ohne Incorrektionen. Die Gewänder sind schlecht. Das Colorit ist angenehm, aber nicht immer wahr; die Beleuchtung hin und wieder glücklich geleitet: Allein im Ganzen mangelt es doch an Harmonie, und eben dies kann man noch dem Colorit vorwerfen. Auch die Luftperspektiv ist vernachläßigt.



Drittes Zimmer.

Fra Sebastiano und der Cardinal Hippolytus di Medices, gemeiniglich Borgia und Machiavell genannt.

† Zwei Portraits auf einem Bilde, halbe Figuren. Die eine Figur mit dem Siegel in der Hand scheint den Fra Sebastiano del Piombo vorzustellen, die andere aber den Cardinal Hippolytus di Medices.

Man hat dies Bild, seiner Vortrefflichkeit wegen, oft dem Raphael zugeschrieben. Allein es ist wahrscheinlicher vom Fra Sebastiano del Piombo. Das Siegel in der Hand zeigt sein Amt und seinen Beinahmen an. Hippolytus, dessen Nahme auf dem Bilde steht, war des Sebastiano Gönner. Wir wissen, daß dieser ihn gemahlt hat, und daß er in Bild-

nissen seine größte Stärke besaß. Für einen Raphael ist die Zeichnung vorzüglich an den Händen nicht bestimmt genung: die Färbung hingegen für ihn zu kräftig.

Man nennt die Personen auf diesem Bilde auch Machiavell und Borgia, aber ohne Grund.

† Das heilige Abendmahl von Schiavone.[11]) Ein Bild, welches von Tizian zu seyn verdiente: So schön sind die Köpfe, so wahr und mannichfaltig die Charaktere, obgleich von gemeiner Natur, so kräftig ist die Färbung.

† Ein schöner Moseskopf von Guido Reni, aus seiner dunkeln Maniet.

† Lucine und Norandin welche, in Schaafsfellen gehüllet, unter der Heerde des Riesen aus seiner Höhle zu entfliehen suchen. Eins der besten Gemählde des Lanfranco in Oehl. Die Figur des Riesen ist gut; die andern haben Ausdruck. Vielleicht hätte dies Süjet, welches aus dem 17ten Buche des Ariosts entlehnt ist, nicht gemahlt werden sollen.

Simson, eine Academie, die man dem Tizian zuschreibt. Der Nahme des Meisters ist zweifelhaft.

Joseph

11) Andrea Schiavone (geb. 1522. zu Sebenigo in Dalmatien, gest. zu Venedig 1582.) Die berühmtesten Meister der Venetianischen Schule waren seine Lehrer. Kräftige Färbung war sein Hauptverdienst, dabei ahmte er die Natur so genau nach, als es seine geringe Fertigkeit in der Zeichnung zuließ. Gemeiniglich mahlte er nur kleine Figuren 1 oder 2 Fuß hoch, und die unbestimmt gezeichneten Extremitäten bei der kräftigen Färbung können den Meister nachweisen.

Joseph und Potiphars Frau von Lanfranco.

Loth zwischen seinen Töchtern von Honthorst. [12])

Ein Lamm, das von einem Schaafe gesäuget wird, von Paolo Veronese.

Cleopatra und ein Ecce Homo, zwei Gemählde vom Tizian. Der Nahme ist zweifelhaft.

† Eine junge Nonne, die man gleichfalls dem Tizian zuschreibt. Färbung und Hände beweisen den Ungrund dieser Angabe. Sie ist wahrscheinlicher von Vanni da Siena. [13]) Es ist eine sehr angenehme Figur, die sich ihrer Reitze nicht bewußt zu seyn scheint.

† Der Leichnam Christi zwischen zwei Engeln, auf Kupfer, von Guercino. Ein Gemählde aus seiner guten Zeit.

† Eine heilige Familie in einem ovalen Rahmen. Man hält sie für Raphaels Werk, aber die

12) Gerhard Honthorst, in Italien Gherardo della Notte genannt, geb. zu Utrecht 1592. gest. nach 1662. Ein Schüler des Caravaggio, dem er in der niedrigen Wahl der Gegenstände, des Ausdrucks und der Formen, auch in dem Grundsatze folgte, durch pikante Würkung des Lichts und Schattens zu gefallen. Er mahlte hauptsächlich Nachtstücke; daher der Beinahme. Sein Colorit fällt zu sehr ins Gelbe und Rothe, und ist, mit allem Scheine von Wahrheit, doch conventionell. Schalken hat unendlich mehr Wahrheit. Gerhard Honthorst

13) Francesco Vanni da Siena, geb. 1563. gest. 1609. Schüler des Salimbene und vorzüglich des Barozio, dessen Colorit er jedoch milderte, und mit einer correkteren Zeichnung verband.

Zeichnung ist nicht correkt genung, um es für etwas mehreres, als für ein Werk aus seiner Schule zu halten. Einige Kenner behaupten, es sey ein höchst seltenes Oehlgemählde vom Polydoro da Caravaggio. Der Kopf der Madonna ist gut.



Viertes Zimmer.

Gemählde Raphaels aus seiner ersten Manier.

† Ein bewaffneter Ritter, der in einer Landschaft schläft, und von zwei Heiligen bewacht wird. Dies kleine Gemählde ist sehr interessant, weil es aus der ersten Manier Raphaels ist, wahrscheinlich als er noch unter seinem Meister Perugino arbeitete. Es hat viel ähnliches in der Behandlung mit dem heiligen Georg, der den Lindwurm tödtet, in der königl. Sammlung zu Paris. Man erkennt schon das Ausdrucksvolle, das Bedeutende in den Minen, das unsern Künstler immer ausgezeichnet hat. Uebrigens ist der Geschmack der Zeichnung kleinlich, trocken und steif.

Zu beiden Seiten hat Il Fattore zwei andere Figuren gemahlt, die zwar in einem großen Stil gezeichnet sind, aber lange nicht den Ausdruck und die Bestimmtheit der Vorigen haben.

Eine Madonna mit dem Christ, dem sie einen Vogel schenkt. Anmuthiger Gedanke. Aber das Licht ist zu grell, und die Schatten sind zu schwarz. Wahrscheinlich von Guercino.

† Der heilige Johannes der Täufer, angeblich von Raphael. Es ist der, den man so oft sieht, und für dessen Originalität man allerwärts mit gleichem

chem Eifer kämpft. Inzwischen dürfte dieser hier doch schwerlich der ächte seyn.

Eine Madonna mit dem Kinde, von Sermonetta. Die Stellung ist übertrieben, und die Farbe fällt ins Rothe.

† Eine Kreuzabnehmung, von Raphael. So sagt es die Innschrift und die Jahrzahl 1508. Vasari meldet, er habe das Bild für den großen Altar von Perugia gemacht, nachdem er von Florenz zurückgekehrt war. Der Künstler stand noch nicht auf der Höhe der Vollkommenheit, die er nachher erreicht hat, als er dieses Bild verfertigte, aber er hatte schon den gothischen Geschmack der Schule des Perugino verlassen. Man findet kein natürliches Gold mehr, weder in den Glorien um die Köpfe der Heiligen, noch in den Stickereien auf den Kleidern. Die Hand ist noch etwas furchtsam, demohngeachtet aber der Ausdruck unvergleichlich. Die Köpfe sind schön, die Zeichnung ist fein und correkt, die Färbung, ohne kräftig zu seyn, frisch und durchsichtig; die Behandlung geleckt, und bis zur Kälte sorgsam in den geringsten Beiwerken. Hieran, und an dem Stile in den Gewändern, erkennt man die Bekanntschaft des Meisters mit den Werken des Leonardo da Vinci, und des Fra Bartholomeo. Die Luftperspektive und das Helldunkle fehlen ganz. Die Umrisse sind etwas hart und nicht genung verschmolzen.

Raphaels Kreutzabnehmung aus seiner zweiten Manier.

† Die heilige Catharina, von demselben. Derselbe Stil, ja sogar dieselben Blumen auf der Erde. Der Kopf voller Ausdruck hat viel von seiner Galathee im kleinen Pallast Farnese, der sogenannten Farnesina.

zeichnet, und schön angeordnet, aber es fehlt an Ausdruck, und die Farbe fällt ins Schwarze.

† Eine Charitas, schönes Gemählde von Guercino auf Kupfer, sehr lieblich und aus seiner letzten hellen Manier.

Ein Kopf, angeblich vom Tizian.

Christ treibt die Käufer aus, ferner die Grablegung Christi, zwei der besten Werke des Venusto. 15)

Heilige Catharina, die in einem Buche lieset, halbe Figur, aus der Bolognesischen Schule.

Ein todter Christ zwischen den Weibern und seinen Schülern, von Passignano.

Heilige Cäcilia von Domenichino.

† Eine heilige Cäcilia von Domenichino, halbe Figur. Eins der berühmtesten Gemählde dieser Gallerie. Der Mahler hatte die Idee, den naiven Ausdruck eines schüchternen Aufhorchens auf den Klang der himmlischen Harmonie darzustellen. Ich fürchte, er hat den Ausdruck des stumpfen Staunens ein wenig gestreift. Dieser Vorwurf macht mich nicht blind gegen die regelmäßigen, und doch angenehmen Züge dieses schönen Kopfes. Daran muß man sich aber auch allein halten. Die Hand, die das Papier mit Noten hält, ist vielleicht ein wenig verzeichnet, der Kopfputz zu unbehülflich, und der Faltenschlag zu unbestimmt. Die Färbung ist zu kreide-

15) Marcello Venusto von Mantua war einer der getreusten Nachahmer des Michael Angelo. Die meisten kleineren Werke in Oehl, die man dem letztern beilegt, sind vom Venusto.

kreideweiß im Lichte, und zu grün in den Schatten. Ueberhaupt fehlt es diesem Bilde an Wärme und Harmonie.

Es ist bekannt, daß Raphael eine große Composition von diesem Süjet gemahlt hat, welche in Bologna hängt. Es ist interessant, die Verschiedenheit des Charakters beider Meister aufzuspühren, in der verschiedenen Art, wie sie sich den Charakter der Heiligen und die Stimmung ihrer Seele in dem Augenblicke, wie sie die himmlische Musik hört, gedacht haben. Raphael mahlte das Entzücken eines Geistes, der zu überirrdischen Empfindungen hingerissen wird; Domenichino den sinnlichen Eindruck des furchtsamen Aufhorchens. So zeigt sich der eine als Mann von hoher Einbildungskraft, und großen Gefühlen, der andere als feiner Bemerker wahrer aber nicht ungewöhnlicher Empfindungen. Man könnte sagen, beide wären nur in der Wahl des Augenblicks verschieden, denn man denke sich sehr wohl die Regung, die Domenichino darstellte als den Anfang des Eindrucks, der sich nachher beim Raphael bis zum kühneren Enthusiasmus verstärkte. Allein die Physiognomie einer Cäcilia des Domenichino würde sich zu dem Ausdruck der Cäcilia eines Raphaels nie passen, und die Wahl des Augenblicks allein bestätigt die angezeigte Verschiedenheit des Charakters beider Meister.



Fünftes Zimmer.

† Aeneas, der seinen Vater trägt, von Barozio oder Baroccio wie andere schreiben. Der Mahler

Aeneas und Anchises von Baroccio.

Mahler hat dieses Bild für sein Meisterstück gehalten, und seinen Nahmen mit goldenen Buchstaben darauf gesetzt. Dem ohngeachtet bleibt es ein buntscheckiges Fechtelgemählde, an dem Ausdruck, Zeichnung und Colorit gleich unwahr sind. Augustino Carraccio stach es in Kupfer, und verbesserte die Fehler in der Zeichnung. Allein Baroccio wußte ihm wenig Dank für diese angemaaßte Fürsorge.

Baroccio. Federico Baroccio lebte von 1528 bis 1612. Er führte zu seiner Zeit einen ihm eigenen Geschmack ein, aber es war der falscheste, der sich denken läßt. Es ist nichts Wahres darin, weder in Ansehung des Ausdrucks, der Zeichnung, noch des Colorits.

Seine Grazie ist Affectation. Das Fließende seiner Umrisse wird zur Unbestimmtheit, und der bunte Glanz seiner gelben Lichter und blauen Schatten, geben seinem Colorit das völlige Ansehen der modernen französischen Fechtelmahlerei. Inzwischen hat er einiges Verdienst im Helldunklen, und er scheint darin, wie überhaupt in der Grazie, den Correggio zum Vorbilde gewählt zu haben.

Venus und Cupido, der seinen Bogen spannt, von Paolo Veronese.

Christ als Kind von zwei Engeln gehalten, von Salimbene.

† Eine heilige Cäcilia voller Ausdruck. In Ansehung des Helldunklen hat dies Bild viel von der Manier des Guercino. Es ist vom Cavaliere Massini.

Vier runde Gemählde vom Albano. Sie haben gelitten, und sind nicht von seinen besten Werken,

ken, was die Ausführung betrifft, aber die Zusammensetzung ist reitzend.

† Zwei heilige Familien von Tizian. Auf der einen betet ein Hirte den Christ an, auf dem andern bietet ihm eine Heilige einen Korb mit Blumen dar. Beide sind aus seiner dunklen Manier, und beide sehr schön. Vorzüglicher scheint das Bild mit dem Hirten zu seyn. Hier hat jedes Alter, jedes Geschlecht seinen ihm eigenthümlichen Ton der Färbung. Das Kind ist in einem angenehmen Halbschatten gehalten; auch ist der Hirte sehr wahr und gut gestellet. In dem zweiten verdient vorzüglich der Arm des Christs, der Kopf und die Stellung der Heiligen Aufmerksamkeit. Zwei heilige Familien von Tizian.

† Die Schüler zu Emmaus von Caravaggio. Ein sehr pikantes Gemählde. Ungeachtet der schlechten Wahl der aufgeführten Personen, denn man trifft auch sogar den Koch darauf an; ungeachtet der gemeinen Charaktere und der übertriebenen Schatten, kann man diesem Gemählde dennoch das Zeugniß nicht versagen, daß man die Nachahmung niedriger Wahrheit, vorzüglich durch den Zauber der Ründung, nicht höher treiben könne.

Die Auferweckung des Lazarus von Ludovico Carraccio. Vielleicht herrscht in diesem Gemählde mehr Ausdruck, als in dem vorigen, auf dem derselbe Meister dasselbe Süjet vorgestellet hat.



Sechstes Zimmer oder Saal.

Es ist ganz mit Spiegeln bekleidet, die mit Figuren und Blumen bemahlt sind. Die Figuren sind von

von Ciroferri, die Blumen aber von Morell, wie man behauptet.



Siebendes Zimmer.

Die drei Grazien von Vanni.

Venus und der Liebesgott von Cambiasi.

Amor von demselben.

Ein nacktes Weib bis auf den halben Leib von Salviati. Man schreibt es dem Giulio Romano zu.

Meernymphen mit vielen Muscheln von Lavinia Fontana.

Andromeda vom Cavaliere d'Arpino.

Das Uebrige besteht größtentheils aus Copien.

In diesem Zimmer † ist auch eine Venus, in dem Augenblicke dargestellt, worin sie ihr Gewand so weit fallen läßt, daß sie nur den Ort noch bedeckt, den die Schaamhaftigkeit dem Auge zu entziehen befielt. Ich habe schon an einem andern Orte bemerkt, daß diese Vorstellungsart in Rom durch den Nahmen: Venus Victrix, bezeichnet wird. Der Körper ist schön; Nase, Arm und ein Theil der Drapperie sind modern.

Das Piedestal, auf dem sie stehet, ist mit einem Bacchanale gezieret.



Ein kleines Zimmer mit lauter Cabinetstücken.

Schöne Zeichnung

† Eine kleine Zeichnung Raphaels, die ein erster Gedanke zu seyn scheint. Sie stellet einen todten

ten Christ unter den Weibern und Jüngern vor. Gedanke, Ausdruck und Zeichnung sind vortrefflich. Jeder Federzug gibt Leben und Seele.

von Raphael.

Eine heilige Familie, die man dem Andrea del Sarto zuschreibt.

Die drei Grazien aus der Schule Raphaels. Zu unrichtig gezeichnet, um von ihm selbst zu seyn.

Der heilige Petrus, von Ludovico Carraccio.

† Ein kleiner Kopf von Tizian, welcher eine schöne Blondine vorstellet. Er ist sehr hell gehalten, und das blonde Haar umgibt ihn von allen Seiten. Dem ohngeachtet hebt er sich ungemein hervor.

Bildniß einer Blondine von Tizian.

Kopf einer Nonne von Vanni.

Heilige Familie von Albano. Sehr schön gedacht.

Die Madonna, die ihr Kind stillt, von demselben.

Ein Weib, das einen Vogel fliegen läßt, von Domenichino.

Drei Grazien mit Blumen umwunden, von demselben.

Nessus, der Dejaniren raubt, von demselben.

Eine Flucht nach Aegypten. Zusammensetzung im Geschmack des Correggio, von Ludovico Carraccio.



In dem letzten Zimmer mit der durchgebrochenen Aussicht auf die Tiber.

Zwei antike drappirte Figuren, die Verdienst haben.

Beim



Beim Zurückgehen durch den Spiegelsaal trifft man auf der linken Seite noch drei Zimmer mit Gemählden an.

In dem Ersten.

Die göttliche und die irrdische Liebe von Tizian.

† Zwei Weiber bei einem Brunnen, der mit Basreliefs geziert ist. Ein Amor tunkt die Hand in den Brunnen. Dies ist eins der schönsten Gemählde vom Tizian, und dem angehenden Künstler um so schätzbarer, weil es gut conservirt, und aus derjenigen Zeit ist, in der er das Geheimniß seiner Färbung noch nicht unter dem Scheine einer gar zu großen Leichtigkeit versteckte. Man kann die Idee dieses Gemähldes nicht ganz begreifen. Die eine Figur ist bekleidet, die andere nicht. Dies mag vielleicht Gelegenheit zu der Benennung der göttlichen und profanen Liebe gegeben haben. Die Färbung ist das Hauptverdienst dieses Gemähldes.

Eine heilige Familie aus der Schule des Andrea del Sarto.

Kopf eines Cardinals, vom Andrea del Sarto selbst.

Julius der Zweite aus Raphaels Schule.

Carrikatur eines Menschen, der auf einem Esel reitet, vom Annibale Carraccio.

Der heilige Johannes von Simone da Pesaro.

Einige Zeichnungen von Giulio Romano.

Eine sehr geschätzte Copie von der Transfiguration Raphaels.

† Ein

† Ein liegender Hermaphrodit auf einem Gewande, welches von Leinen zu seyn scheinet. Diese schöne Statue ist mehr beschädigt, als jene dieser ähnliche in der Villa Borghese, von der sie überhaupt eine antike Wiederholung seyn könnte. Liegender Hermaphrodit, eine Statue.



Zweites Zimmer.

Venus verbindet dem Amor die Augen. Ein anderer Amor scheint ihr dazu zu rathen. Die Grazien bemächtigen sich seiner Waffen. Figuren bis auf halben Leib vom Tizian. Dieses Gemählde aus seiner besten Zeit hat zwar gelitten, bleibt aber doch noch in manchen Parthien ein Meisterstück seines Pinsels. Man sieht hier wahres Fleisch, dessen Tinten so in einander getrieben sind, daß die Sinne ihre Wahrheit fühlen, aber der Verstand sie nicht enträthselt. Die Gewänder sind dem Anschein nach mit der ersten Arbeit fertig geworden. Venus verbindet dem Amor die Augen mit Beistand eines seiner Brüder und der Grazien.

Der heilige Johannes in der Wüsten von Paolo Veronese. Keins der besten Gemählde dieses Meisters, obgleich die Köpfe schön sind.

Der heilige Antonius predigt den Fischen von demselben.

Die Jungfrau zerdrückt der Schlange den Kopf, indem der Christ seinen Fuß auf den ihrigen setzt, von Caravaggio.

† David im reiferen Alter mit dem Kopfe Goliaths und seinem Schildträger. Ridolfi sprach von diesem Gemählde des Giorgione, und sagte, David vom Giorgione.

daß

daß es in dem Pallast Borghese befindlich sey. Es war dem ohngeachtet verlohren gegangen. Hamilton fand es auf, ließ es reinigen, und stellte eins der besten und wohlerhaltendsten Gemählde dieses Meisters wieder her. Die Figuren sind sehr kräftig gemahlt, und treten ungemein vor. David trägt einen Panzer.

† Kopf einer alten Frau vom ältern Bassano, ein Bildniß voller Wahrheit. Der Charakter zeigt viele Gutmüthigkeit.

† Ein Bildniß eines jungen Mädchens von Leandro Bassano. Man kann nichts reitzenderes, nichts wahreres, nichts ausdruckvolleres sehen.

Ueber Giacomo Bassano, und seine Schüler Leandro und Francesco.

Giacomo da Ponte aus Bassano im Venetianischen, gemeiniglich Bassano der ältere genannt, ward 1510 gebohren. Er studirte nach Tizian, und nach der Natur. Wahrheit ohne Wahl, niedrige Wahrheit war der einzige Grundsatz, nach dem er arbeitete. Er erreichte sie bis zu einer gewissen Stufe, und damit hörte er auf. Seine unzählichen Werke haben alle nur einen Charakter, und sind daher auf den ersten Blick zu kennen. Niedrige Gedanken, ohne Ordnung zusammengeworfene Figuren, incorrekte Zeichnung trifft man in allen an. Er konnte keine Extremitäten zeichnen, darum versteckte er beinahe immer die Füße seiner Figuren. Sein Hauptvorzug ist der vortreffliche Auftrag der Farben, ein großer Schein von Wahrheit in dem Fleische. Die Localfarbe in seinen Carnationen ist vortrefflich, frisch, rein und kräftig. Er starb im Jahre 1592. Francesco und Leandro Bassano seine Söhne und Schüler haben sich genau an die Manier ihres Vaters gehalten.

Man

Man unterscheidet ihre Werke nur durch ein weniger kräftiges Colorit, dessen Schatten ins Graue fallen.

Judith mit dem Kopfe des Holofernes von Muziano. [16])

Zwei heilige Familien von Pintoricchio.

† Zwei Statuen antiker Kinder. Das eine, welches einen Vogel neckt, ist von großer Schönheit, aber Hände und Füße sind modern.



Letztes Zimmer.

† Eine Madonna mit dem Kinde von Giulio Romano. Man findet im Palais Royal zu Paris eine Wiederholung dieses Gemähldes, und legt es dem Raphael bei. Die Extremitäten sind ein wenig hart und incorrekt; die Färbung fällt ins Graue. Dem ohngeachtet macht die reitzende und edle Gestalt der Madonna und die Schönheit der Gruppe dieses Bild äußerst pikant.

Eine heilige Familie von Vasari.

Eine heilige Familie von Luini.

Ein heiliger Johannes von Bronzino.

Ein heiliger Franciscus mit einer Glorie von Annibale Carraccio.

Weiber

16) Girolano Muziano (geb. in dem Gebiet Brescia 1528. gest. 1590. zu Rom.) Dieser Meister vereinigte eine correkte Zeichnung mit dem Stile der Venetianischen Färbung. Schade, daß letztere in allen seinen Gemählden verblichen ist, und daß der Ton zu sehr ins Grünlichte fällt. Seine alten Köpfe wählte er sehr gut, und gab ihnen viel Ausdruck.

Weiber weinen über den todten Christ. Ein Bild, das seines Autors wegen merkwürdig ist. Man findet den Nahmen Lazari Bramante darauf, welches den Nahmen des berühmten Architekten anzuzeigen scheint.

Bildniß eines andern Architekten des Vignola von ihm selbst gemahlt.

Eine kleine antike weibliche Figur mit einem schönen Gewande, Statue.

  

In dem nahe liegenden Garten.

Einige Basreliefs vom guten Stil. Bacchanalen, Opfer und einige Gegenstände aus dem Homer.

Unter den Statuen ist außer einer Terpsichore nicht viel Gutes.

  

Oben in dem Zimmer der Prinzessin sind einige Landschaften von Vernet, die Aufmerksamkeit verdienen. Die Färbung ist darinnen viel besser, als in seinen spätern Werken, die ich in Paris gesehen habe.

Winkelmann spricht von einer colossalischen Büste eines Kaisers, die sich in den obern Zimmern des Pallasts finden soll. Ich habe sie nicht gesehen.

  

Theil des Pallasts der von dem Prinzen Aldobrandini

In diesem Pallaste bewohnet nun auch der Prinz Aldobrandini, Oncle des Prinzen Borghese, einige Zimmer, in denen sich noch eine Auswahl von Gemählden findet, die dem Lieb-

Liebhaber um so interessanter seyn müssen, da es sogenannte Cabinetsstücke von der Hand der größten Meister sind.

bewohnt wird.

† Eine Flucht nach Aegypten von Baroccio. Man kennt zwei Wiederholungen dieses Gemähldes. Die eine, die schöner als die gegenwärtige seyn soll, ist nach England gegangen, eine andere von minderem Werth findet sich in dem Pallast Quirinale. Die Zusammensetzung ist sehr reitzend. Die Madonna schöpft Wasser; Joseph reicht dem Kinde Kirschen. Die Figuren haben, wider die Gewohnheit des Meisters, vielen Reitz ohne Affectation. Die Färbung ist lieblich, und doch ziemlich wahr.

Eins der besten Gemählde des Baroccio.

† Christ zwischen den Pharisäern von Leonardo da Vinci, halbe Figur. Der Kopf des Christs hat den Charakter von Sanftmuth, die ihm die Schrift vor andern Tugenden vorzüglich beilegt, und die Formen sind schön, ohne sich jedoch über die Gränzen der Menschheit zu erheben. Die Hände sind sehr schön. Außer dem Christ, sind auch die übrigen Köpfe voller Ausdruck, vielleicht aber ein wenig zur Carrikatur gehoben. Die Zeichnung ist sehr correkt, die Färbung weniger braun als gewöhnlich, und die Ausführung so besorgt, daß sie beinahe ins Trockene fällt.

Christ zwischen den Pharisäern, von Leonardo da Vinci.

Ich verspare die Auseinandersetzung des Stils dieses Künstlers auf einen andern Ort.

Der heilige Petrus von Guido.

Die Heimsuchung Mariä von Bonvincino.[17]) Die Köpfe haben einen gewissen Ausdruck

17) Alessandro Bonvincino, genannt Morello, geb. zu

von Traurigkeit, der dem Süjet nicht angemessen ist.

Die Himmelfahrt Mariä, von Annibale Carraccio. Nach der Idee des Correggio in Parma im Großen. Was es an Richtigkeit der Zeichnung gewonnen hat, das hat es an der Färbung verlohren.



In einer Reihe von Zimmern über diesen, die der Prinz bewohnt.

Christ der dem Petrus erscheint von Annibale Carraccio.

† Christus erscheint dem Petrus beim Ponte Molle, und befiehlt ihm, nach Rom zurück zu kehren, von Annibale Carraccio. Der Gedanke ist gut, der Ausdruck des heiligen Petrus scheint mir übertrieben. Die Zeichnung ist vortrefflich, die Figur Christi ist Alles, was man Schönes sehen kann. Jede Muskel ist angezeigt, und dennoch mit dem schönsten Fleische bedeckt. Die Verkürzung des Arms ist unvergleichlich. Die Drapperie des heiligen Petrus scheint mir zu hart und eckig. Die Färbung ist kräftig und angenehm, auch fehlt es den Figuren nicht an Ründung, und der Fall des Schattens auf den Leib Christi, den der aufgehobene Arm verursacht, thut eine vortreffliche Würkung.

† Eine Anbetung der Hirten von Guido Reni. Ein kleines allerliebstes Gemählde aus seiner dunklen Manier mit sehr edlen Köpfen.

Christi

zu Brescia 1514. gest. — Schüler Tizians. Er unterscheidet sich von diesem durch eine Färbung, die ins Violette, ins Weinhefenartige, fällt.

Christi Leichnam unter den Weibern. Ein Gemählde al Fresco aus einer Mauer gebrochen, von Annibale Carraccio. Zusammensetzung und Zeichnung sind vortrefflich. Der Ausdruck der Madonna ist eben so edel als wahr.

Eine sehr schöne Landschaft von Domenichino.

Ein Kopf von Perugino, trocken aber wahr.

Eine heilige Familie von Garofalo.

Ein Kopf des heiligen Johannes des Täufers vom Rumpfe getrennt auf einer Schüssel von Giovanni Bellino.

Zwei Kinder, die sich umarmen, von Giulio Romano, wahrscheinlicher von Luini.

† Zwei Aussichten von Pannini. Die eine stellt den Platz von Monte Cavalla, die andre den Platz von Sanct Peter vor. Sie gehören unter seine besten Werke, und sind mit Figuren voller Geist und Leben ausstaffiret.

Eine heilige Familie von Raphael, aus seiner mittleren Zeit.

† Eine heilige Familie von Raphael. Ein äußerst kostbares kleines Gemählde aus seiner mittleren Zeit. Die Zusammensetzung ist sehr gut. Der Christ ist schön, und der heilige Johannes wahr, nur der Kopf der Madonna mit den andern verglichen, weniger schön. Die Zeichnung ist äußerst fein. Der Färbung merkt man an, daß der Meister in der Zeit viel al Fresco gemahlt hatte. Die Tinten sind nicht sehr vertrieben.

Von einigen Landschaften des Orizonte [18]) rede ich nicht.

18) Julius Franciscus von Bloemen, gebohren zu Ant-

Die Frescogemählde in diesen Zimmern sind von einem neuern Mahler, der sich Stiern nennet. Der Prinz hat die Beschreibung derselben auf Französisch drucken lassen. Der Mahler hat sich einen Gegenstand von nicht geringem Umfange gewählet. Alle diese Mahlereien, sagt die Beschreibung, haben nur einen Gegenstand, nämlich das große Weltall (L'univers.)

  

In dem Hofe des Pallastes stehen einige Statuen, denen aber fremde Köpfe aufgesetzt sind, die mit dem Rumpfe in gar keiner Proportion stehen.

Antwerpen 1656. starb zu Rom 1748. Wahrscheinlich bildete er sich nach Guaspre Dughet oder Poussin. Er componirte seine Landschaften in dessen Manier, aber nicht mit dessen Geist. Man erkennt ihn hauptsächlich an dem hochrothen Horizont, wovon er den Nahmen erhielt. Seine Werke sind Mittelgut, man sieht sie überall.

Villa

Villa Borghese.[1]

Hauptgebäude.

An den äußern Mauern rund umher sind Basreliefs angebracht, die aber theils in Ansehung der Kunst zu wenig Aufmerksamkeit verdienen, theils auch zu unvortheilhaft gesehen werden, um mich bei einer Anzeige und Beurtheilung derselben zu verweilen. Der Geschmack der vorigen Jahrhunderte, Basreliefs an die äußeren Mauern eines Pallasts anzubringen, schadete dem Zierrathe und der Sache, die er zieren sollte, auf gleiche Weise.

Basreliefs an den äussern Mauern der Palläste angebracht. Diese Art der Verzierung ist nicht zu billigen.

Eins hebe ich inzwischen heraus, vortrefflich dem Gedanken nach, und wie es scheint, nicht unter dem Gedanken in der Ausführung: Priamus, der vom Achill den Leichnam Hektors, seines Sohns, erbittet. Er liegt flehend zu seinen Füßen, Achill überläßt ihm seine Hand, aber wendet sein Gesicht von ihm ab. Man findet ziemlich häufige Wiederholungen von diesem Süjet, aber hier hat es mir am besten ausgeführt geschienen.



Unter den Statuen, die vor dem Hause stehen: zwei gefangene Könige von Porphyr.

1) Hr. Dr. Volkmanns Beschreibung in seinen historisch-kritischen Nachrichten von Italien, 2ter Band, S. 861. ist durch die neueren Einrichtungen, die mit dieser Villa vorgenommen sind, beinahe unbrauchbar geworden.



Ich übergehe die ziemlich mittelmäßigen Statuen und Basreliefs in dem Porticus beim Eintritt in den Pallast.



Das Innere des Hauses an der Erde bestehet aus zweien Sälen und aus drei Kammern an jeder Seite dieser Säle.

Der erste Saal.

Plafond mit der Geschichte des Camillus von Mariano Rossi, einem neuern Sicilianer. Es herrscht ein wildes Feuer in der Composition, deren Weisheit und Wahrheit, in Plan und Ausführung, gerade die Probe eines Blicks aushält. Wir wissen schon, daß man von einem Plafond nichts mehr zu fordern berechtiget ist. Inzwischen kann dieser Blick den ersten Begriff von demjenigen geben, was die Italiener Spirito, nennen: ihnen ein gepriesener Vorzug, und dem aufgeklärten Liebhaber ein schimmernder Fehler, den wir Deutschen vielleicht durch blendenden Witz übersetzen könnten. Ich rede davon an einem andern Orte weiter.

Auf eine sehr unschickliche Art contrastiren mit diesem Plafond die Arabesken, womit die Wände geziert sind. Sie sind gut an sich, aber sie gehören nicht hieher, theils weil diese conventionelle Mahlerei zu der würklichen Darstellung an der Decke keinesweges paßt; theils weil der Saal durch die edlen Werke der Kunst, die darin aufgestellt sind, außerdem schon hinreichend geschmückt ist.

Statuen.

Statuen.

† Mercur. Es ist diejenige Vorstellung dieses Gottes, von der Winkelmann [2]) sagt, es sey die einzige, welche sich aus dem Alterthume mit dem Beutel in der Hand auf uns erhalten habe. Aber mir bleibt es zweifelhaft, ob nicht ein neuer Künstler diesen aus dem Aste des Baums, der ihm zur Stütze dient, verfertiget habe.

Mars. Wird auch Achill genannt, weil er am Fuß eine Art von Verband trägt. [2 b]) Keine der vorzüglichsten Statuen.

Marc Aurel nackt als Held. Die Benennung ist zweifelhaft.

Eine Muse mit dem Cothurn.

† Eine andere Muse mit einer sehr schönen Drapperie.

Ein Paar Gladiatoren.

Basreliefs.

Ein Opfer.

Einige Meergottheiten.

† Nymphen, die einen Tempel mit Blumen bekränzen. Sehr schön gedacht und ausgeführt.

2) G. d. K. S. 283.

2 b) Ich vermuthe daß dies der Mars sey, den Winkelmann (Versuch einer Allegorie für die Kunst, Dresden 1766. S. 42.) als in dem Pallast Borghese befindlich anführt. Er erklärt die Binde für Fesseln, Schelleisen, womit Mars, nach der Fabel, von den gewaltigen Riesen, den Söhnen des Aloni, gebunden worden.

Curtius, der sich in den Abgrund stürzt. Ein großes und sehr erhobenes Basrelief. In Ansehung der Kunst von geringem Werthe.

Priamus, der seinen Sohn vom Achill fordert.

† Die tanzenden Horen. Trefflich gedacht. Der vernachlässigten Ausführung nach zu urtheilen, nur eine Copie nach einem bessern Werke.

Die Fabel der Niobe, von der Winkelmann [3]) redet. Apollo und Diana fehlen, sind aber vielleicht, da sie an den Ecken standen, davon abgekommen.

In den Nischen umher stehen einige Büsten.



Zweiter Saal.

Auch dieser Saal, so wie die angränzenden Zimmer haben Plafonds, die von neueren Mahlern verfertiget sind. Allein sie sind nicht von dem Werthe, daß sie unsere Aufmerksamkeit auf sich ziehen könnten.

Statuen.

† Unter vier Statuen der Venus die schönste, in Ansehung des Gedankens und vorzüglich des schönen Kopfs, diejenige, die sich mit dem Schwerdte gürtet; bei ihr ein Amor, der den Helm des Mars aufsetzt. Eine Vorstellung der Venus Victrix.

Ueber verschiedene Beinahmen

Unter dem Nahmen einer Venus Victrix gehen, wie der Herr Hofrath Heyne sehr scharfsichtig bemerkt, [4]) verschiedene Antiken, die diesen Nahmen nur dem Apfel

3) G. d. K. S. 658.

4) Sammlung antiquar. Aufsätze I. St. nr. 2. S. 156.

Apfel zu verdanken haben, den ihnen der neuere Künstler in die Hand gab.

Die Benennung einer siegenden Venus, sagt eben dieser Kunstrichter an einem andern Orte,[5]) gibt man mehr als einer Art der Vorstellung. Einmahl benennt man so die Venus, die den goldenen Apfel durch den Ausspruch des Paris erhalten hat: Zweitens ist es die Venus mit Helm und Spieß, und hier wird es wahrscheinlich, daß der Künstler auf den entwaffneten Mars gedacht hat:

die man der Venus beilegt, und über die Abweichungen in der Art sie vorzustellen.

Drittens: hat man die Vorstellung einer siegenden Venus in Beziehung und Rücksicht auf gewisse Zeitumstände gebraucht: vorzüglich auf Münzen, um die Siege der Cäsaren zu bezeichnen, da alsdann auch andere Attribute hinzu kommen: Endlich belegt man in Rom, wie ich schon oben bei dem Pallast des Vaticans bemerkt habe, die Statuen der Venus, die ihr Gewand fallen zu lasseu scheinen, mit dem Nahmen einer Venus Victrix.

Wahrscheinlich sind die Beinahmen einer Venus Victrix, Felix, Genitrix, oft verwechselt worden. Venus ward für die Stammmutter des Geschlechts des Julius Cäsar gehalten, und seine Nachfolger machten auf eben diese Ehre Anspruch. Sie hat dieser Eigenschaft ungeachtet doch bewaffnet vorgestellet seyn können. Sie war es, die ihren Abkömmlingen Sieg über ihre Feinde gab, und so ward sie auch Geberin des Glücks, die man oft mit der Siegesgöttin auf der Hand, oft mit dem Apfel, vermittelst einer allegorischen Uebertragung ihres eigenen davon getragenen

5) Ebendaselbst. S. 129 u. folg.

genen Sieges, auf alle die folgenden die sie gewährte, bezeichnete.

Wahrscheinlich hat auch die Geschlechtsableitung der Cäsaren von der Venus die häufigen Statuen dieser Göttin, von denen sich auch jetzt noch so viele finden, veranlaßt.

Inzwischen kann man auch mit eben so vieler Wahrscheinlichkeit annehmen, daß ein großer Theil dieser Figuren bloße Tronke weiblicher Körper ohne alle Bestimmung, vielleicht Portraitstatuen schöner Frauen gewesen sind, die der neuere Künstler zu Bildern der Venus umgeschaffen hat.

Am wenigsten darf man sich an die verschiedenen Beinahmen kehren, die man den neuergänzten Statuen hat geben, und darnach besondere Vorstellungsarten der Venus bestimmen wollen. Es ist von den wenigsten dieser Benennungen erwiesen, daß sie in alten Zeiten durch besondere Abweichungen in der Darstellung unterschieden sind.

Charakter der Venus.

Dem Künstler war die Venus, das Ideal der weiblichen Schönheit mit Reitz. Dieses suchte er in mannichfaltiger Stellung, Handlung, und Ausdruck dem Auge darzustellen. Wir Liebhaber übergehen also alle die Benennungen der Urania, Cnidia, Pontia, Marina, Anadyomene, Genitrix u. s. w. Nur dann, wenn wir durch die Attribute auf eine von andern Vorstellungsarten abweichende Idee des Künstlers geführet werden, bedienen wir uns eines besondern Nahmens als Wiedererkennungszeichens.

Bedeutung der Venus in der Mythologie.

Als Symbol der Natur, des Werdens der Erde nachdem sich die flüssigen Theile des Chaos von den solideren getrennt

trennt hatten, kam Venus, von den Phöniciern Astarte genannt, aus dem Orient zu den Griechen, deren ältere Philosophen den Ocean als den Vater des Weltalls annahmen. Die handelnde Schiffahrt der Phönicier brachte die Idee und die Verehrung der Venus zuerst nach Cypern. Die Einbildungskraft der Griechen, die alles verschönerte, machte daraus ein Mädchen voll Reitz, welches die Zephyrs übers Meer geschwemmt hätten. Der gröberen Einfalt war sie aus dem Meere entstanden.

Ein Mars.

Ein Jupiter.

Ein junger Römer mit der Bulle am Halse. Man nennet ihn einen jungen Nero. Sehr gut.

Ein anderer von minderem Werth.

† Ein Faun, der auf der Flöte spielt, von höchster Schönheit, und unter dem Nahmen des Borghesischen Flötenspielers als ein classisches Werk bekannt.

Borghesischer Flötenspieler.

An Büsten.

† Ein colossalischer Kopf des Lucius Verus, von äusserster Schönheit. Charakter und Ausführung sind gleich vortrefflich. Man bewundert die Behandlung der Haare.

Lucius Verus, schöne Büste.

Vier antike Copien nach diesem Kopfe, von denen eine schön ist.

† Ein schöner colossalischer Kopf Marc Aurels.

Ein sehr schöner Kopf Alexanders.

Ein Kopf einer Roma, von großem Charakter. Die Nase ist restaurirt.

Apollo,

Apollo. Sein Haupthaar ist, wie an Weibern hinten auf dem Hintertheile des Kopfs zusammen gebunden.

Eine Berenice.

Ein schöner Weiberkopf, der viel ähnliches mit den Köpfen der Töchter der Niobe hat.

Es sind in diesem Zimmer auch einige moderne Basreliefs aus Stucco angebracht.



Erstes Zimmer zur Rechten.

Statuen.

Ein Held, das Haupt mit Strahlen umgeben. Einige nennen ihn Apollo radiatus. Andere Castor. Mehr seiner Seltenheit als seiner Schönheit wegen merkwürdig.

Ein liegender Bacchus. Am Piedestal ein Basrelief mit dem Tode Meleagers. Winkelmann [6]) redet davon als von einem der schönsten aus dem Alterthume. Der Stil ist gut, die Ausführung aber mittelmäßig.

† Der geflügelte Genius, von dem Winkelmann eine herrliche Beschreibung macht. [7]) Der Kopf ver-

6) Winkelm. G. d. K. S. 499.

7) Winkelm. G. d. K. S. 279. Ich habe sie bei Gelegenheit des schönen Genius im Vatikan angeführt. In den annotazioni sopra le Statue di Roma. S. 51. sagt Winkelmann: la testa e vergine in tutte le sue parti. Das heißt unversehrt, nicht jungfräulich, wie es übersetzt ist.

verdienet seine Lobeserhebungen. So schön der Körper ist, er kömmt dem Kopfe nicht bei, und die Stellung ist gezwungen.

† Apollo und Daphne von Bernini. Daphne ist in dem Augenblicke der angehenden Verwandlung vorgestellet. Ihre Finger werden zu belaubten Aesten, ihre Zehen wurzeln ein, die Baumrinde fängt schon an ihren Leib zu umschließen. Diese Vorstellung scheint mir vorzüglich in Marmor eine schlechte Würkung zu thun. Die Extremitäten, die sich in Aeste und Wurzeln zuspitzen, erwecken eine widerliche Empfindung. Ich weiß nicht, ob ich Recht habe: Aber es scheint mir, als ob der höhere Anspruch, den die Bildhauerei auf Illusion hat, die angenehmen und unangenehmen Sensationen, die die Kunst hervorzubringen im Stande ist, auf gleiche Art verstärke. Es fehlt übrigens den Figuren an Ausdruck. Die Behandlung des Marmors ist, handwerksmäßig betrachtet, schön, aber das Fleisch gleicht mehr dem Porcellain, als einem weichen Körper, unter dessen Haut Muskeln von verschiedener Form liegen.

Apollo und Daphne von Bernini.

Die Bildhauerkunst, deren Werke die vollkommenste Illusion in Rücksicht auf Gestalt geben, scheint eine vorzügliche Verbindlichkeit auf sich zu haben, nichts Widriges darzustellen.

† Der sogenannte sterbende Seneca. Es leidet wohl keinen Zweifel, daß diese Figur einen Sclaven vorstelle. Ob aber gerade einen Sclaven, der im Bade aufwartet, wie Winkelmann [8]) glaubt, lasse ich dahin gestellet seyn. Figuren ähnlicher Art finden sich in dem Clementinischen Museo. Diese Figur ist aus schwarzem Marmor, und in Ansehung der Arbeit keine der vorzüglichsten. Der ganze untere Theil ist modern.

Vermeinter Seneca, Figur eines Sclaven.

Aeneas,

8) G. d. K. S. 810.

Aeneas, der seinen Vater Anchises trägt, von dem Vater des Bernini.

An Büsten.

† Eine schöne Juno, die aber vielmehr eine Venus zu seyn scheinet. [8 b])

† Eine Livia gleichfalls schön, mit Diadem und Schleier. Im Charakter einer Juno.

Scipio, die Benennung ist zweifelhaft. Er ist den übrigen Köpfen, die unter diesem Nahmen gehen, nicht ähnlich.

Ein Lucius Verus, ein Marc Aurel und einige andere Unbekannte.

In der Mitte dieses Zimmers † Eine Vase, schön an Form und Zierrathen, worunter auch Masken befindlich sind. Sie steht auf einem schönen sechseckigen Piedestal, welches antik ist.



Zweites Zimmer zur Rechten.

Borghesische Vase. In der Mitte dieses Zimmers † Eine vortreffliche Vase, deren Fuß aber modern und zu groß

8 b) Das Diadem hat zu der Benennung, Juno, verführt. Wahrscheinlich ist der Kopf ein Portrait einer Kaiserin im Charakter der Venus. Winkelmann (Versuch einer Allegorie S. 52.) hält ihn für den Kopf einer himmlischen Venus, welche sich durch das Diadem von der Venus Aphrodite unterscheide. Diese Behauptung wird ihre Währung durch dasjenige erhalten, was im Allgemeinen über die Beinahmen der Venus gesagt ist. Das was unsern Kopf als Venus charakterisirt, ist der anziehende Reitz.

groß ist. Die Figuren an der Vase gehören zu den schönsten, die man in erhobener Arbeit hat. Sie stellen einen Bacchus vor, der sich auf Ariadnen lehnt, während daß diese auf der Leier spielt; dann einen tanzenden Faun; einen trunkenen Silen, den wieder ein Faun hält; eine Nymphe, die Becken schlägt; noch einen Faun, der auf zwei Flöten bläst; eine Nymphe, die eine Leier unter dem Arme hält, und der ein vierter Faun den Schleier rauben will; und endlich eine Nymphe die tanzend auf der Klappertrommel (Tambour de basque, oder dem gespannten Trommelfell mit Schellen) spielt. Diese Figuren sind an Form, Stellung und Ausdruck gleich wahr, gleich schön. Rund herum geht ein schön gearbeiteter Kranz von Weinreben.

Statuen.

† Apollo Sauroctonon. So nennt man die Vorstellung dieses Gottes, wenn man ihn neben einer Eidexe sieht. Ein Attribut, welches ein Symbolum der Weissagung seyn soll, weil man glaubte, diese Thiere könnten die Veränderungen des Wetters zum Voraus anzeigen. Winkelmann [9]) glaubt: Apollo sey hier in seinem Hirtenstande vorgestellet, als er dem Könige Admet in Thessalien diente.

Bezeichnung eines Apollo Sauroctonon.

Unsere Statue ist in einem Alter auf der Gränze der Pubertät. Der nicht sehr schöne Kopf ist dem Rumpfe aufgesetzt. Der Körper ist desto schöner, und übertrifft weit die ähnliche Vorstellung aus Bronze in

9) G. d. K. S. 679.

in der Villa Albani. Winkelmann [10]) rechnet die Beine dieses Apollo unter die schönsten, die sich aus dem Alterthume auf uns erhalten haben. Die beiden Hände sind modern.

Ein Faun, als Narciß ergänzt. Man sieht deutlich, daß er nach dem berühmten Faun zu Florenz copirt ist. Er trägt sogar die Crotalen [11]) unter dem Fuße. Der Kopf scheint modern.

Bacchus. Ein Arm, eine Hand und ein Bein modern. Der Körper von großer Schönheit. Die Vermischung der weiblichen und männlichen Natur, die den Charakter dieses Gottes ausmacht, wird vorzüglich an dieser Statue sichtbar.

David von Bernini. Der Meister soll bei Verfertigung dieser Statue keine geringere Anmaaßung gehabt haben, als den berühmten Gladiator zu übertreffen. Allein er hat nichts weiter als einen niedrigen Lastträger hervorgebracht. Schon der Stellung fehlt es an Gleichgewicht. Der Ausdruck ist Verzerrung, die Muskeln sind willkührliche Geschwülste.

Ein junger Faun, dessen Kopf beschädigt ist. Arme und Füße sind modern.

Zwei Figuren, deren Gewand antik und von Bronze ist. Die Köpfe und die übrigen Extremitäten sind von Alabaster, modern aber gut.

In die Wände sind mehrere Basreliefs eingemauert.

Die

10) G. d. K. S. 375.

11) Ein Instrument in Form einer Klapper, welches wahrscheinlich dazu diente, den Takt anzugeben.

Die untern sechs sind antik, und unter diesen eins von vorzüglichem Werthe. Es stellet † eine Nymphe vor, die ein Reh hält; Stellung und Form äußerst swelt, Gewand leicht und vortrefflich geworfen. Es war ehemals an der äußern Seite des Pallastes befindlich.

Die sechs obern Basreliefs sind modern.

Einige moderne Vasen, unter denen eine, von Rosso Antico, sehr schön ist.



Folge von Zimmern linker Hand.

Erstes Zimmer.

In der Mitte stehet † Der sogenannte Borghesische Faun mit dem Kinde. Man nennt ihn auch wohl Saturn, der seine Kinder frißt. Aber wahrscheinlicher ist es ein Silen mit dem kleinen Bacchus. Starkes und munteres Alter macht den Charakter dieser Figur aus. Welch ein Mann in seiner Jugend! In dem Kopfe ein Ausdruck von väterlicher Güte und Fröhlichkeit. Die Stellung sehr natürlich und wahr. Der Borghesische Faun, oder Silen.

Diese Statue, so wie die meisten andern in dieser Villa, steht in keinem vortheilhaften Lichte.

Silen war in der Bacchischen Fabel der Erzieher und Begleiter des Bacchus. Ursprünglich war nur einer, nachher nahm man ihrer mehrere an, und nun wurden alle alte Faunen oder Satyri, Silenen genannt. Inzwischen scheint doch immer ein Silen, den man Vater Silen nennen kann, an der Spitze des Chors der Satyri oder Faunen gestanden zu haben. Der kurze dicke Körper ist nur bei Vorstellungen Charakter eines Silens.

bemerklich, die auf dem Esel reitend in den sogenannten Bacchanalien vorkommen.[12 a])

Eine sehr schön drappirte Muse.

Eine Ceres mit einem Kopfe, der ihr nicht zu gehören scheint.

Eine Venus Victrix. Kopf und Hände modern.

Noch eine Ceres mit aufgesetztem Kopfe, welcher ein Portrait zu seyn scheinet. Hände modern.

Centaur vom Amor gebändigt.

† Centaur vom Amor gebändigt. Hat große Vorzüge vor der ähnlichen Voestellung auf dem Capitol. Die Muskeln greifen vortrefflich in einander. Das Fleisch ist sehr weich, und der Uebergang der beiden Naturen in einander unvergleichlich.[12 b])

Die Basreliefs in diesem Zimmer sind modern.



Zweites Zimmer.

In der Mitte ein großes Gefäß von Porphyr auf vier Crocodilen von Bronze, welche modern sind.

Juno mit einem Gewande von Porphyr.

Das merkwürdigste Denkmahl der Kunst in diesem Zimmer ist † Die sogenannte Juno. Sie trägt

12 a) S. Hr. Hofrath Heynens Abhandlung von dem vorgeblichen und wahren Unterschiede zwischen Faunen, Satyren, Silenen und Panen. Antiquar. Aufsätze, II. Stück. Imgleichen Winkelmann G. d. K. Wiener Ausg. S. 277.

12 b) Winkelmann in den oft angeführten Annotazioni sopra le Statue. S. 52. sagt: sie sey blos mit dem Meißel geendigt.

trägt auf ihrem Haupte ein Diadem; ihr Gewand ist von Porphyr. Winkelmann sagt, daß dies Gewand ein Wunderwerk der Kunst sey. Dieses ist vorzüglich wahr in Ansehung der Materie; denn die Härte des Porphyrs erhöht die Schwierigkeiten der Bearbeitung.

Eine drappirte weibliche Figur von weißem Marmor. Kopf und Hände sind von Bernini aus Bronze restaurirt. Die Drapperie ist gut.

Winkelmann [13]) spricht von einem Gott Anubis mit dem Kopfe einer Katze, er hat aber nicht bemerkt, daß diese Statue der großen Brüste wegen eine weibliche Figur vorstellen muß. Sie stellet eine Bubastis vor. [14])

Eine kleine Diana von Alabaster. Kopf Hände und Füße sind von Bronze und neu. Das Gewand ist gut. [15])

Die sogenannte Egiziaca oder Zigeunerin. Eine Figur mit einem antiken Gewande von schwarzem Marmor. Man hat ihr ein weißes Hemd mit goldenen Frangen, und einen vergoldeten Kopfputz in neueren Zeiten gegeben. Kopf, Hände und Füße von Bronze sind gleichfalls modern. [16])

13) S. 73. G. d. K.

14) Bubastis, eine Figur mit einem Katzenkopfe. Symbol des Mondes. Weil Katzen bei Nacht sehen.

15) Winkelmann, S. 519.

16) Winkelm. Vorrede zur G. d. K. S. VI.

* * *

Drittes Zimmer.

Man findet hier vier Landschaften von einem französischen Mahler, der sich Tiers nennet.

In der Mitte steht

Der Borghesische Fechter.

† Der berühmte Borghesische Fechter. Ich nenne diese Figur bei dem gewöhnlichen Nahmen, weil ich nicht Gründe genung vor mir sehe, ihn als unpassend zu verwerfen. [17])

Die

Ueber Fechterstatuen überhaupt.

17) Da ich von der berühmtesten unter den Fechterstatuen rede, so wird zugleich die Bestimmung der Ideen über Figuren dieser Art hier am bequemsten einzuschalten seyn. Fechterspiele waren Römischen und Etruscischen Ursprungs, und nicht im Geschmack der Griechen. Erst von der Zeit an, da die Griechen Fechterspiele von den Römern anstellen sahen, und da griechische Künstler in Rom lebten, ist es nicht unwahrscheinlich, daß selbst griechische Künstler diese Vorstellungsarten gewählt haben. Allein es läßt sich vielleicht von keiner einzigen unter denen, die uns als solche gezeigt werden, mit Gewißheit behaupten, daß sie würkliche Fechter sind. Es fehlt dazu an hinreichenden Bestimmungszeichen. Die meisten Attribute, die sie uns jetzt bezeichnen, sind neu, und der starke, untersetzte stämmige Körper, der vielleicht am meisten die Künstler auf die Idee von Gladiatoren bei der Ergänzung geleitet hat, ist wahrscheinlich den Kriegern, und vielen unter den Athleten mit ihnen, eigen gewesen.

Die Benennung unserer Statue als Fechter beruhet auf keinen gewisseren Gründen, als diejenigen

sind

Die Stellung zeigt einen Mann an, der im Ausfall mit vorgestrecktem Körper von unten auf einen Streich ausholt, während daß er mit vorgeworfenem

sind, die für die Benennung so vieler andern angegeben werden. Der Herr Hofrath Heyne, Sammlung Antiq. Auff. II. Stück. S. 229. nennt sie gar: unschicklich. Er sagt: „Diese edle, schöne Figur „eines so vortrefflich athletisch ausgearbeiteten Kör„pers eines jungen Kriegers, im höchsten Grad der „Spannung aller Muskeln, und doch ohne Ueber„treibung; wie konnte man sich einfallen lassen, ei„nen elenden Gladiator daraus zu machen? Wahr„scheinlicher Weise machte er eine Gruppe mit an„dern Figuren aus, und vor ihm stand eine Figur „zu Pferde, gegen die er sich vertheidigte. Ohn„geachtet ich über die Ergänzung des Stücks nichts „Genaues weiß, und es von der andern Seite ein „Wunder wäre, wenn eine Figur von so ausgestreck„ten Theilen, als hier Beine und Hände sind, un„versehrt erhalten worden seyn sollte: so lehrt doch „die Richtung des Kopfes, daß er sich gegen einen „Angriff von oben her verwahret, und daß er eine „Wunde von unten auf, wie in des Pferdes Bauch „oder Brust anbringen will. Daß es ein histori„sches Stück ist, ist mir sehr wahrscheinlich. Win„kelmann sagt auch: sein Gesicht sey offenbar nach „der Aehnlichkeit einer bekannten Person gebildet."

Ich habe im Ganzen Nichts gegen die Möglichkeit dieser Erklärung. Aber ich gestehe zugleich, daß ich die größere Wahrscheinlichkeit nicht fühle. Das ausgezeichnet Edle habe ich der angestellten Untersuchung ohngeachtet so wenig finden können, als daß der Arm mit dem Schilde neu sey, wie der

Schilde einen Streich von oben aufzufangen sucht, an den sein Blick geheftet ist.

Dieser

Herr Hofrath Heyne in der Note eben daselbst vermuthet. Es scheint mir nicht nothwendig, daß der Streich von oben, den unsere Figur abzuwenden scheint, von einer Figur zu Pferde komme. Es konnte sehr wohl ein Hieb seyn, den der Gegner mit aufgehobenem Arme ausholte. Selbst der aufwärts gerichtete Blick scheint das Gegentheil nicht anzuzeigen. Denn die Richtung des Auges folgt eher dem Schwerdte, als der Mine des Gegners.

Warum soll schlechterdings diese zwelte Figur mit dem Begriffe contrastiren, den wir uns von einem Fechter zu machen berechtiget sind? Verlangt denn ihr Talent weniger Geschmeidigkeit, als die des Ringers, des Kriegers? Weniger schlanken Wuchs, weniger ausgearbeitete Glieder? Der Herr Hofrath Heyne gesteht selbst ein, daß ihre Körper zum Ausdruck, zumahl in Marmor, sehr geschickt gewesen seyn müßten. Aber warum blos zum Ausdruck? Das ist wie mich dünkt, erst die zweite Rücksicht des Künstlers. Die erste ist ihm die Stellung, die die Formen des Körpers in ihrer größten Schönheit und Abwechselung zeigt.

Warum soll nun eben dieses Stück ein historisches Stück seyn? Weil der Kopf Aehnlichkeit mit einer bestimmten Person zu haben scheint? Wie leicht kann nicht ein schöner Fechter Gelegenheit zu dieser Nachbildung gegeben haben, den entweder das Volk, oder der Kaiser gerade in dieser Stellung bewunderte!

Worauf der Bildhauer

Aber es sey mir erlaubt, hier etwas anzuführen, was ich an einem andern Orte noch weiter auszuführen

Dieser Mann hat einen völlig ausgewachsenen Körper, der durch Ausarbeitung schlank und fest geworden ist. Ins Ideal ist er nicht gehoben, aber

bei der Wahl eines Sujets vorzüglich Rücksicht nimmt.

führen Gelegenheit finden werde: Des Bildhauers erste Rücksicht kann nicht auf Bedeutung, auf Ausdruck, in Beziehung auf ein gewisses bestimmtes Sujet aus der Geschichte gehen. Sie geht vielmehr auf die Wahl solcher Gegenstände, die ihm Gelegenheit geben, seine Ideen von Schönheit sinnlich darzustellen, oder seine Kunst in der Nachbildung des menschlichen Körperbaues — für ihn ein hohes Verdienst! — zu zeigen.

Wenn wir dies gehörig in Erwägung ziehen, so fühlen wir, daß der Künstler eben so gern einen Gladiator habe darstellen können, daß man sogar in den Zeiten des Enthusiasmus für die Fechterspiele, einen Gladiator, den das Volk oft vor seinen Augen hatte siegen sehen, eben so gern habe sehen wollen, als irgend einen Helden, der sich in der Schlacht auf eben die Art wie ein Gladiator, zum Angriff oder zur Vertheidigung stellen mußte.

Wenn man nun ferner die größere Bequemlichkeit hinzu nimmt, die der Künstler fand, im Circo eine Idee zu einer ausgezeichneten Stellung zu sammlen, als in der Schlacht; so gleicht man die Wahrscheinlichkeit der Benennung eines Fechters, mit der eines Kriegers, bis zur Möglichkeit auf beiden Seiten aus.

Und wenn es nun gar ein Nero, eine Faustina gewesen wären, die dieses Werkzeug ihrer Unterhaltung hätten nachbilden lassen wollen?

Ich hoffe, man versteht mich nicht unrecht, wenn ich sage: es ist möglich, daß unsere Statue einen

die Natur ist gewählt. Der Kopf hat den Ausdruck des kalten Muths, und viele wollen sogar eine individuelle Gesichtsbildung darin bemerken.

Was diese Statue der Aufmerksamkeit des Liebhabers vorzüglich werth macht, ist die Bestimmtheit der Umrisse, die Richtigkeit der Lage und der Form der Muskeln, und vorzüglich ihr Spiel, ihr Ineinandergreifen, wenn ich so sagen darf, unter der weichen Bekleidung des Fleisches. Weichheit und Elasticität: die wahre Gränze zwischen Härte und Unbestimmtheit.

Der Künstler bringt bei Bestimmung der Vorzüge dieses Werks auch besonders die schwere Stellung mit in Anschlag. Es ist unmöglich, daß der Urheber ein lebendiges Modell in dieser Lage lange vor sich habe stehen lassen können. Die Figur ist so sehr gestreckt, daß sie bei einer weiteren Spannung unfehlbar aus dem Gleichgewicht kommen müßte. Er hat folglich nur durch Hülfe des Gedächtnisses den Augenblick anheften können, in dem er etwa einmahl ein Vorbild in dieser vorübergehenden Stellung sahe. Man wirft der Lage des Rückgrades vor, daß sie mit der Lage des vordern Leibes nicht übereinstimme. Bei der Untersuchung, die Kenner angestellt haben, hat sich erge-

Fechter vorstellen könne. Ich will damit nichts andeuten, als: Man kann nichts Gewisses über ihre Bedeutung bestimmen. Aber daß sie keinen Discobolus vorstelle, wie der Baron von Stosch meinte, noch einen Chabrias, wie Lessing eine Zeitlang glaubte, dies scheint die Stellung hinreichend anzuzeigen.

ergeben, daß diese Lage möglich sey, und daher nichts Unnatürliches enthalte. Selten ist sie, das ist wahr, und daher dürfte sie vielleicht nicht ohne allen Grund gezwungen scheinen.

Eine Innschrift nennt den Agasias, Sohn des Dositheus aus Ephesus, als den Verfertiger dieses Werks.

So viel ich habe bemerken können, ist nur der rechte Arm mit dem Stück Lanze ganz neu. Doch finden sich noch einige geringere Ergänzungen und Ausbesserungen.

Man hat sie mit wenigem Geschmack auf ein Piedestal gestellt, woran verschiedene Basreliefs von sehr mittelmäßiger moderner Hand angebracht sind; sie stellen verschiedene Arten von Fechterspielen vor. Uebrigens ist auch die Aufstellung in der Mitte eines Zimmers, in welches das Licht von mehreren Seiten hineinfällt, wenig vortheilhaft.

† Eine Muse in einer vortrefflichen Stellung. Sie stützt den Kopf auf den Arm, dessen Ellbogen sich auf das Knie des Fußes lehnt, den sie auf einen Stamm setzt. Nur der untere Theil der Figur ist alt, der obere ist neu und von Penna restaurirt.

Ein Tischblatt von Probierstein auf einen Sarcophag gelegt, dessen Basrelief den Tod des Aktäon vorstellt, nebst vielen Zierrathen. Winkelmann [18 a]) rechnet es unter die schönsten des Alterthums: Allein es bleibt demohngeachtet, als schönes Werk der Kunst betrachtet, nur mittelmäßig.

Der

18 a) G. d. K. S. 492.

Der Schlaf aus schwarzem Marmor, von Algardi. Er ist mit Mohnhäuptern bekrönt, und bei ihm liegt eine Fledermaus. [18b])

Ein Discobolus. [19]) Obgleich beide Arme neu sind, so rechtfertigt sich doch die Benennung durch ein Stück des Discus, der sich an dem Stamm erhalten hatte.

Ein Pancratiast. [20]) Arme und Füße neu.

Ein

18ᵇ) Dies Thier ist ein Symbol des Schlafs, weil es den ganzen Winter hindurch schlafen soll. Winkelm. Versuch einer Allegorie. S. 138.

Discobolus. 19) Discobolus. Eine Figur, die mit dem Disco, oder einer Scheibe von Metall wirft.

Pancratiast. 20) Pancratiasten sind Faustkämpfer, deren Hände mit Schlagriemen oder dem Cästus umwunden waren, womit sie vorzüglich den Kopf ihres Gegners zu treffen suchten. Die Ohren litten dabei am meisten. Winkelmann gab daher die gequetschten und geschwollenen Ohren, die man an verschiedenen Figuren findet, als Wiedererkennungszeichen solcher Personen an, die dieses Spiel ausübten. Allein der Herr Hofrath Heyne, S. Samml. Antiquar. Aufsätze II. St. S. 253. erinnert mit Recht, daß überhaupt an starken Körpern die Ohren etwas stärker und wie geschwollen aussehen dürften. Solche Ohren finden sich vorzüglich auch an Köpfen des Hercules, und mich dünkt, ich hätte überhaupt an den Einwohnern der mittäglichen Gegenden bemerkt, daß die knorpelichten Theile des Ohrs stärker und hervorragender sind, als bei nördlichen Völkern.

Ein Ringer,[21]) der sich mit Oehle salbt. Wenn die Arme alt sind, so sind sie wenigstens angesetzt.

Ein anderer Ringer, der eine Krone und einen Palmzweig hält. Kopf und Leib sind alt und sehr schön. Arme und Füße sind aber neu.

Eine Wölfin von Rosso Antico. Sie säugt den Romulus und Remus. Vielleicht ein modernes Werk.

Ein antikes wildes Schwein.

Eine sogenannte Ceres. Die Drapperie ist schön, die Arme sind modern. Zu ihren beiden Seiten sind zwei Füllhörner, die antik sind.

An dem Piedestal sieht man eine Venus, die aus dem Bade steigt, bei ihr ein Amor, ein Basrelief aus der Florentinischen Schule.[22])

† Eine sehr schöne Büste, Faustina die ältere.



Viertes Zimmer.

Man sieht hier vier Landschaften von Wutky, einem neueren deutschen Künstler aus dem Oesterreichischen.

An

21) Ueber den Charakter der Ringer, s. die Beschreibung des Capitols.

22) Herr Volkmann in seinen Nachrichten über Italien, S. 866. des 2ten Bandes sagt: Dies Basrelief werde seiner Vortrefflichkeit wegen für ein Werk des Praxiteles gehalten. Es hat nicht den geringsten Anspruch auf diese ehrbringende Vermuthung.

An Statuen.

† Eine Gruppe des Pylades und Orests. Man nennt sie auch Castor und Pollux. Sehr gut.

Eine Muse, als Flora restaurirt.

Noch eine Muse.

Ein kleiner Priester der Cybele.

Amor der den Bogen spannt.

† Venus die den Mars liebkoset. Die Köpfe sind Portraits. Diese Gruppe wird sonst auch Coriolan mit der Mutter genannt, oder auch Faustine mit dem Fechter. Aber ohne allen Grund. [23])

Ein

23) Winkelmann, Vorrede zur G. d. K. S. V. sagt: man habe die Gruppe der falschen Benennung wegen für römisch und schlechter gehalten, als sie würklich sey. Inzwischen scheint mir die Arbeit doch nicht besonders schön. Die Idee ist artig: und der Herr Hofrath Heyne, Antiq. Aufsätze I. St. nr. 1. S. 161. hat eine vortreffliche Auflösung ihrer Entstehungsart gegeben.

Die Venus, die den Mars liebkoset, ist keine andere, als eine Abänderung der Idee einer siegenden Venus. An diesem Beispiel läßt sich recht deutlich machen, wie eine ursprünglich ganz philosophische Idee symbolisch ausgedrückt, endlich ein Süjet für die Kunst werden kann. In den alten Cosmogonien ward der vorausgesetzte Streit der Elemente, und ihre nachherige Vereinigung zur Schöpfung oder Bildung der Welt, auf vielfache Weise vorgestellt. Dahin gehört Mars und Venus vereinigt, und als Aeltern der Harmonie. Die Dichter zogen nachher, und zwar schon früh, die Fabel von der Liebe des Mars

und

Ein stehender Hermaphrodit, der gemeiniglich verschlossen, und mehr der unzüchtigen Stellung als seiner Schönheit wegen merkwürdig ist.

Der berühmte Borghesische Hermaphrodit. Er liegt auf dem Rücken, jedoch mit dem Kopfe zur Seite gekehrt, so daß man das Gesicht im Profil sieht. Die Stellung ist äußerst reitzend an sich selbst, und auch darum wohl gewählt, weil sie die Zeichen verschiedener Geschlechter, die leicht durch den Mißstand beleidigen könnten, dem Auge entzieht. Man kann die Weichheit des Fleisches, den sanften Guß

Der Borghesische Hermaphrodit.

und der Venus daraus; die Künstler verwandelten es in eine angenehme Idee zwei schöner Idealfiguren, einer männlichen und einer weiblichen, mit verschiedenem Ausdrucke.

Unser Kunstrichter verwirft nachher aus Gründen, die ich schon bei der ähnlichen Vorstellung im Capitol angezeigt habe, die Erklärung einer Faustine mit dem Fechter. Eher, fährt er fort:

Ehrr ließ sich noch denken, daß auf Faustine und Marc Antonin angespielt sey. Man hat ein Paar bekannte Münzen von der Faustine, worauf diese Gruppe vorkömmt: auf der einen steht dabei Veneri Victrici. S. C. Es kann seyn, daß sie bei einem Aufbruch des Kaisers in den Krieg, oder bei einer andern Gelegenheit, mit Rücksicht darauf geprägt worden. Allein es folget nicht, daß für die Münze die Idee zuerst erfunden, und nachher an Statuen copirt ist. Eben so wohl und wahrscheinlicher, wie aus mehreren Beispielen erhellet, war die Statue früher vorhanden, und ward auf Münzen copirt.

Guß der Muskeln, die dadurch von ihrer Bestimmtheit Nichts verlohren haben, nicht genung bewundern. Er scheint zu schlummern, und durch einen süßen Traum entzückt zu werden. Hauptergänzungen habe ich nicht bemerkt. Inzwischen gibt man Guillaume Berthelot, einen Franzosen, als den Ergänzer an. Bernini verfertigte die Matrazze, die von einigen als ein Wunderwerk einer getreuen Nachahmung der Natur gepriesen wird, andern aber, der gar zu hart angegebenen Durchnähung wegen, mit Steinen angefüllt scheint. Auf jeden Fall thut der Fleiß, der an dieses Beiwerk verschwendet ist, der Hauptfigur Schaden.

Charakter der Hermaphroditen.

Der Charakter der Hermaphroditen ist Vermischung männlicher und weiblicher Schönheit. Die Züge des Gesichts, das Gewächs und die Brust sind weiblich. Die männlichen Zeugungsglieder scheinen sie hauptsächlich von den weiblichen Figuren zu unterscheiden.

Ein antikes Mosaik auf dem Fußboden.

  

Als ich Rom verließ, arbeitete man noch an einem neuen Zimmer, für welches mehrere Büsten bestimmt waren, imgleichen an Statuen: ein Jupiter, und ein vermeinter Belisar mit hohler Hand, von dem Winkelmann [24]) glaubt, sie könne einen August vorstellen, der zur Versöhnung der Nemesis alle Jahr einen Tag über bettelte. Allein ich kann dieser Erklärung meinen Beifall nicht geben. Es stellet diese Statue

24) G. d. K. S. 876.

Statue einen gebrechlichen Alten vor, dessen Fleisch äußerst schlaff und hängend ist. Die hohle Hand ist wahrscheinlich modern. 25)

Außerdem ist für dieses Zimmer bestimmt eine Vase mit einigen Bacchantinnen in Basrelief, ein kleiner Sphynx aus Basalt u. s. w.



In dem obern Stockwerk und zwar

In dem ersten Saale

Neun Landschaften von Hackert.

Der Plafond, der eine Götterversammlung vorstellet, war zuerst von Lanfranco gemahlt, und ist nachher von Corvi übermahlet worden.



In dem zweiten Zimmer

findet man einen Plafond von Domenigo Corvi.

Mehrere Familienportraits aus der Familie Borghese.

Drei moderne Büsten von Bernini. Zwei derselben stellen den Pabst Paul den Fünften, die dritte den Cardinal Scipio Borghese vor.

In

25) Man trifft im Vatican, und zwar in der Gallerie, die zur Bibliothek führet, eine dieser ähnliche Statue an.



In einem andern Zimmer hat Hamilton die Geschichte des Paris in mehreren Abtheilungen am Plafond gemahlet.

Die beiden Statuen des Paris und der Helena sind von Penna.



In dem darauf folgenden Zimmer stellt der Plafond die Geschichte der Psyche vor, von Novello, einem Venetianer.

Rund herum findet man Landschaften von Orizonte in großer Menge.



Man geht alsdann über eine Terrasse, auf welcher man einige gute Statuen und zwei sehr mittelmäßige Basreliefs antrifft.

Dann in ein Zimmer, an dessen Plafond Unterberger, ein deutscher noch lebender Künstler in Rom, die Thaten des Hercules vorgestellet hat.

Man trifft hier auch einige schätzbare Gemählde an:

† Der Cardinal Scipio Borghese nimmt die Republik Marino in Schutz, eins der besten Werke des Battoni. Die Köpfe vorzüglich der weiblichen Figur, welche die Republik vorstellt, brav.

Einige Thierstücke, von Peters, einem deutschen Mahler.

Eine

Eine Flucht nach Aegypten, von Luca Giordano.

Christ vor dem Pilatus,

Christ vor dem Hohenpriester, zwei Bilder von demselben Meister, in der Manier des Paolo Veronese.

Einige sehr schöne Niederländer.

† Eine Venus, von Tizian, die in Ansehung der Stellung viele Aehnlichkeit mit der von Florenz hat. In dem Grunde findet man auch die Weiber wieder, die in einem Koffer suchen. Einige andere Figuren, die musiciren, scheinen von einer fremden Hand hinzugefügt zu seyn. Der Kopf der Hauptfigur ist verschieden von dem in Florenz. Dies Bild, welches ursprünglich sehr schön gewesen ist, scheint hin und wieder stark retouchirt zu seyn.



In dem letzten Zimmer findet man einen Plafond von Maron; er stellet den Tod der Dido vor.



Im Garten findet man mehrere Statuen, die einzelne gute Parthien haben.

Auch sieht man hier zwei Sphynxe,[26] von denen der eine aus Basalt sehr groß ist.

26) Winkelmann. S. 68.



Wenn man aus dem Garten heraus geht, nach der Porta Pinciana zu, so trifft man über dem Thore zwei Basreliefs an, das eine stellt die Vergötterung eines Kaisers, das andere ein Opfer vor.



Man war zu meiner Zeit mit Aufstellung und Anordnung der Kunstwerke in diesem Pallaste noch nicht ganz fertig. Es ist daher leicht möglich, daß ich Einiges, was der Aufmerksamkeit des Liebhabers werth seyn könnte, nicht gesehen habe. Inzwischen hoffe ich, daß das Wichtigste von mir nicht übergangen ist.

Ende des ersten Theils.

